


المشهد الثقافي

المشهد 10

أغسطس 2002

- 
- أهل الفكر و أهل القرار
• تساؤلات هيكل و جوانب بقاء
• نجم.. الشاعر الثائر الصلوح
• ثقافة الجسد في الفن والفلسفة
• التليفزيون.. وتشويه التاريخ

المدى اللغوي



إهداء 2006
الدكتور/ محمود أمين العالم
القاهرة

المهر الثقافي

تصدر عن وزارة الثقافة

مجلة ثقافية شهرية
مجلة كل المثقفين على اختلاف مدارسهم
الفكرية والوانهم الفنية

رئيس مجلس الإدارة
فاروق عبد السلام

رئيس التحرير
د. فتحى عبد الفتاح

مدير التحرير
سوسن الدويك

المحرر الادبى
د. عزة بدر

التحرير والمراجعة
سيد حسين

تنفيذ جرافيك
هند سمير

طبعت بمطابع الاهرام بكونيتش النيل

لوحة الغلاف الامامى للفتان / محمود سعيد



لوحة الغلاف الخلفى / حاملة القرايين
من الفن المصرى القديم



جنينها	٣	مصر
ليرة	٧٥	سوريا
ليرة	٣٠٠٠	لبنان
دينار	١	الأردن
دولار	١,٥	فلسطين
ريالات	١٠	السعودية
دينار	١	الكويت
دينار	١	البحرين
ريالات	١٠	قطر
دراهم	١٠	الإمارات
ريال	١	سلطنة عمان
ريال	٢٥٠	اليمن
دينارات	٣	تونس
درهم	٤٠	المغرب

قيمة الاشتراك السنوى :

داخل مصر	٤٧ جنيها
الدول العربية	٣٦ دولارا
أوروبا	٤٨ دولارا
أمريكا	٦٠ دولارا

الاشتراكات :

تسدد الاشتراكات نقداً أو ب شيك أو بحوالة بريدية
لأمر إدارة اشتراكات الأهرام (بن الجلاء /
القاهرة / ت : ٧٣٩١٠٩٠) ، أو بجميع مكاتب
توزيع الأهرام بجميع أنحاء جمهورية مصر العربية
أو لأمر مجلة المحيط الثقافي ، ويمكن للمقيمين
خارج مصر الاستعلام عن عناوين مكاتب الأهرام
فى بلادهم للإلتصال بالاشتراكات الأهرام (توزيع
مؤسسة الأهرام) .

المراسلات : ١ شارع الجبلاية / الجزيرة /
المجلس الأعلى للثقافة

ت : ٧٣٩٨٥٨٩ ٢٠٢ +

فاكس : ٧٣٩٨٥٨٩ ٢٠٢ +

المدى الفاعل

أهل الفكر وأهل القرار ٤

إنه تقرير صادم وقد يكون نداء الإنقاذ الأخير قبل خروج العرب من التاريخ، والدهشة والصدمة دليل على أننا مازلنا نحس وندرك ونحلم بالتغيير لقد قال أهل الفكر كلمتهم ويبقى على أهل القرار.. قرارهم.



أسئلة هيكل وجائزة بهاء ١٤

احتشد المثقفون في مكتبة القاهرة ليحتفلوا بأحمد بهاء الدين وجائزته السنوية، وليسمعوا ماذا يقول محمد حسنين هيكل الذي جاء من لندن خصيصاً لحضور الاحتفال وانتهى الحفل بتوزيع الجوائز ودعوات الرحمة لأحمد بهاء الدين ودعوات الغفران لجميع الحاضرين وعلى رأسهم الأستاذ.

ثقافة الجسد ٣٨

منذ وجد البشر على الأرض لم يتغير جسد الإنسان، فلم تتغير مكوناته ووظائفه الأساسية، لكن الذي لا شك فيه أن النظر إلى الجسد وفهمه والتفاعل معه قد اختلف اجتماعياً وثقافياً تبعاً للظروف الاقتصادية والاجتماعية، بل السياسية أيضاً.



التلفزيون وتشويه التاريخ ٨٦

نحن أمام جهاز خطير فالمتلقون هنا يعدون بالملايين كما أن المنافسة شديدة بين المحطات الأرضية الفضائية في عصر السمات المتفتحة ولذلك فإن الخلط في الكتابة وعرض التاريخ هو خلل لا يغفر.



أحداث ثقافية

- ١٠ يوليو.. خمسون عاماً/
- المنتدى الدولي للكتاب/ ١٢
- أسئلة هيكل.. وجائزة بهاء/ ١٤
- شعراء وكتاب فلسطين/ ١٦
- عبد القادر القط.. الموت ليس رحيلًا/ ١٨
- معركة أدبية سياسية تشغل ألمانيا/ ٢٠
- مذكرات الزعماء وكتابة التاريخ/ ٢٢
- الإسلام في عالم متغير/ ٢٤
- مساحة للحوار
- أحمد فؤاد نجم..

لم أكتب شعري من أجل المثقفين والطلبة/ ٢٨

الجدور/ الملف الثقافي والفكري

الثقافة الشعبية والجسد/ ٣٨

د. أحمد مرسى

كتابة الجسد وتاريخ الرواية/ ٤٢

إبراهيم فقي

الجسد في الفنون التشكيلية/ ٤٦

محمد حمزة

هل للجسد ثقافة/ ٥٠

د. عاطف العراقي

أجسادنا تسكنها ثقافتنا/ ٥٤

د. هدي زكريا

سيمفونية الجسد/ ٥٦

عزازي علي عزازي

السينما المصرية ولغة الأجساد/ ٦٠

ماجدة مورييس

الروح والجسد/ ٦٣

د. محمد عبد العظيم سعود

تشكيل وتجسيد

فرسان التشكيل وجائزة الدولة/ ٦٨

وجوه شادية القشيري/ ٧٢

في قاعات المعارض/ ٧٤

محمود شكرى بين الفن والرياضة/ ٧٦

بقايا من السحر الجميل/ ٧٩

انتفاضة أطفال الأقلام الملونة/ ٨٢

الثقافة السرية

الأخطاء التاريخية في الدراما/ ٨٦

الرقابة على السينما/ ٨٩

عطلين الخجول/ ٩١

أسطورة إحياء الموسيقى الفرعونية/ ٩٣

سينما الخيال العلمي/ ٩٦

من روائع كان/ ٩٩

الأغنية الشعبية والانتفاضة

ال فلسطينية/ ١٠٢

الرقص المسرحي الحديث/ ١٠٤
المحيط T.V/ ١٠٦

الشاعر الثائر الصلوك ٢٨

هاجمت عبد الناصر في الزنزانة، وبكىه عندما مات، وكتبت فيه ما لم يكتبه شاعر عربي معاصر هكذا تحدث أحمد فؤاد نجم فقال أيضاً أنه لم يكتب الشعر من أجل المثقفين والطلبة وقال: غياب المثقفين ليس خيانة بل خيابة.. وقال الكثير الذي قد نختلف أو نتفق عليه.

نوافذ علي الورق

مناجات نقدية

عبد القادر القط ناقداً/ ١١٠

د. جابر عصفور

ترجمة الشعر إلى العربية/ ١١٦

د. جمال عبد الناصر

سلطة النموذج/ ١٢٠

د. عادل ضرغام

نوة الكرم/ ١٢٣

شعبان يوسف

إبداعات

التي نامت نوم الكهف/ ١٢٦

شعر: فاطمة ناعوت

خريف/ ١٢٧

شعر: درويش الأسيوطي

خلف ثلاثة حدود/ ١٢٨

ترجمة: عبد الوهاب الشيخ

منحني ليس للسقوط/ ١٣٠

شعر: بهية طلب

حافة الجبل/ ١٣١

قصة: سعيد بكر

الفرقان/ ١٣٦

قصة: مصطفى سليمان

الساحر الخلاب/ ١٣٨

قصة: د. أميمة خفاجي

دراجه بصفوق أمامي/ ١٤٢

فؤاد مرسي

عنية الصبيح

لغة الجسد/ ١٤٦

الأهرامات المصرية/ ١٤٨

صعود ونهيار إمبراطورية الأخلاق/ ١٥٠

إصدارات/ ١٥٤

المحيط. Com/ ١٥٦

الأجنحة الثقافية/ ١٥٨

رسائل أدبية/ ١٦٠

شعراء وكتاب فلسطين في الإثيلية ١٦

الصورة المعلنة إعلامياً عن العرب المقيمين في فلسطين المحتلة وفي الجولان تعترها ضبابية فاضحة، وفي القاهرة كان هناك خمسة من الكتاب والشعراء المبدعين المقيمين في فلسطين المحتلة منهم شاعر وروائي من الجولان وفي الإثيلية كان للناظم مع المبدعين المصريين.



الإسلام في عالم متغير ٢٤

كان عنوان المؤتمر الذي عقده المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة وحضره مائتا شخصية عالمية ومفكرين ورجال دولة مهتمون بالقضايا والإشكاليات التي تهم المسلمين.. رغم أنه المؤتمر الرابع عشر إلا أن موضوعاته هذه المرة جاء مختلفاً عن السابق.

القط ناقداً ١١٠

يشبه المشروع الأدبي لعبد القادر القط مشروع أستاذه طه حسين الذي يبدأ منه ولا يقتصر عليه، بل يمتد إلى ما بعد استجابة امتقنرات الواقع والعالم في حيوية لم تعرف الانغلاق أو التكويس عن قيم البدايات الأصيلة.



أهل الفكر وأهل القرار

...

الأرقام حقائق صلبة، وهى لذلك قد تكون قاسية وممريرة، وما قرأته فى هذا التقرير الخطير كان صدمة بكل المعايير والمقاييس وأحسب أنه سيكون كذلك، ولا بد أن يكون كذلك بالنسبة للمثقفين وبشكل خاص بالنسبة لأهل الفكر وأهل القرار فى عالمنا العربى الخاص والفريد.

والصدمة والدهشة تعنى على الأقل أننا مازلنا نحس وندرك ونعرف ونتعلم بعيدا عن حالات التبلد القاتل والكسل ذهنى والهروب العقلى، والتقرير الذى أتصور أنه لا بد وأن يثير الدهشة ويحرك المياه الراكدة صدر تحت عنوان «التنمية الإنسانية العربية»، وهو ثمرة تعاون بين برنامج الأمم المتحدة للتنمية وبرنامج التنمية الإقليمى والجهات المختصة فى جامعة الدول العربية ويشارك فيه عدد من المفكرين والعلماء المتخصصين المصريين والعرب.

ولو لا أننى أعرف بعضهم معرفة اليقين وعن قرب لقلت أنهم يتجاوزون ويبالغون مع أنهم فيما أعرف من أصحاب المزاج العلمى الهادئ والذين يفضلون التعامل مع الواقع بعيدا عن الأيديولوجيات والتوليفات الجاهزة والهاطقة وهم أيضا ليسوا من أهل الصراخ والعويل والندب على الخدود، كما أنهم ليسوا من أهل الطبل والزمر والنفاق هم مثقفون من أمثال د. كلوفيس مقصود ود. جورج قرم ومنى الخالدى ومحسن العبنى وهم شخصيات عربية لها ثقلها العلمى والفكرى ومنهم من مصر د. أسامة الخولى (رحمه الله) الذى مات أثناء إعداد التقرير وعلى نصار ود. محمد محمود الإمام (وزير التخطيط الأسبق) والدكتور مصطفى كامل السيد (أستاذ العلوم السياسية فى جامعة القاهرة والجامعة الأمريكية) ود. نبيل على (الخبير العربى والعالمى فى المعلومات والاتصالات) ود. نادر فرجاني والسيد ياسين وآخرون.

وهم فى إطار العينة التى ذكرتها يمثلون اتجاهات فكرية ومدارس سياسية مختلفة وإن كان الاتجاه القومى التنويرى هو السائد ولذلك مغزى خاص فهذه المجموعة المتميزة من المثقفين والعلماء والباحثين الذين عكفوا على ذلك العمل الكبير منذ يناير سنة ٢٠٠١ وعلى مدى ١٨ شهرا لم يكن ليغيب عنهم مغزى نشر هذا التقرير الخطير هذه الأيام حيث تتعرض فلسطين والعالم العربى كله بشعوبه وحكامه إلى هجمة صهيونية شرسة ومساندة أمريكية مطلقة لها ومشاركة معها.

فقد كان التقرير واضحا وحاسما وقاطعا للطريق على أى مزايدات ومناقصات من جانب البعض حيث قرروا من البداية وفى المقدمة أن الاحتلال الإسرائيلى للأراضى الفلسطينية والعربية والعدوان الاستعمارى الواقع على البلدان العربية على مدى نصف القرن الماضى يعد من أهم المعوقات التى عرقلت مسيرة التنمية البشرية فى العالم العربى فإذا كان التقرير يقدم صورة مأساوية عن الأوضاع الإنتاجية والاجتماعية فى العالم العربى فإنه وفى الوقت نفسه يضع أمريكا وإسرائيل على رأس المتهمين الذين تسببوا فى ذلك.

ولبات إلى الحقائق المريرة التى جاءت فى التقرير الصادم.
٥ / أن مجموع الإنتاج الكلى للدول العربية (٢٢ دولة) ٢٨٠ مليون إنسان وصل إلى ٣١ مليار دولار بما فى ذلك البترول بينما وصل الناتج الإسرائيلى فى العام نفسه ٥٩٥

مليار دولار أى أن إسبانيا وحدها (٤٠ مليون نسمة) تنتج أكثر من العالم العربى كله (٢٨٠ مليون نسمة) وتزيد حوالى ٦٤ مليار دولار.

أليست حقيقة مرة وصادمة ومستفزة وحزينة؟
ألا تكشف خلا هيكلا وجوهريا فى الأسس الإنتاجية والامكانات البشرية والسياسات الاقتصادية والاجتماعية؟ وهل نستطرد فى رحلة الأحزان والآلام والمرارة لنقرأ هذه الأرقام.

/ وصل عدد العاطلين عن العمل فى العالم العربى ومن هم فى سن الإنتاج ٣٠ مليون شخص أى نسبة تزيد على ١٥ ٪ وهى من أعلى النسب فى العالم.

/ انخفضت إنتاجية الإنسان العربى على مدى الأربعين عاما الماضية (١٩٦٠ - ٢٠٠٠) بمعدل سنوى يقدر بـ ٠.٢ ٪ بينما كانت الإنتاجية تزيد فى مناطق أخرى فى العالم حتى أن معدل التنمية الكورية الذى كان أقل من مثيله العربى فى السبعينيات أصبح الآن ضعف الإنتاجية العربية.

/ نسبة استثمار طاقات المرأة العربية ومساهماتها السياسية والاجتماعية هى الأقل فى العالم كله ٣٥ ٪ فى مقابل ١٦ ٪ فى إفريقيا السوداء وأوروبا ٤٠ ٪ ومازلنا رغم ذلك نناقش قضايا الحجاب والنقاب وتحريم عمل المرأة وتجريمها كشيطنانة عليها التستر والاختفاء عن العين.

/ الانفاق على الأبحاث والدراسات العملية فى العالم العربى هو الأقل فى العالم ١٤ ٪ فى مقابل متوسط عالمى ٣ ٪ كما أن الانفاق على الصحة ٣٧ ٪ بينما معدل الانفاق العالمى ١١ ٪.

/ هناك أعلى نسبة أمية فى العالم يمثلون ٦٥ مليون بنسبة ٣٥ ٪ للرجال و٥٠ ٪ للنساء كما العالم العربى هو الأقل فى استخدام أجهزة الاتصال والمعلومات الحديثة (الكمبيوتر والإنترنت).

/ يترجم العالم العربى كله ٣٠٥ كتب فى العام الماضى وهو يمثل خمس ما قامت دولة اليونان بترجمته فى العام نفسه بل إن كل الترجمات العربية فى الألف العام الماضية أى منذ نهضة الترجمة أيام المأمون الخليفة العباسى وحتى اليوم أقل مما قامت إسبانيا بترجمته فى العام الماضى فقط.

/ أن الشعوب العربية هى الأقل فى العالم كله تمتعا بالحريات الأساسية وتحتل مراتب متأخرة فى قضايا مثل الحقوق المدنية والحقوق السياسية وفى الإعلام المستقل.

/ لا بد وأن يكافح الإنسان حتى لا يصاب بالاكنتاب متساعلا عن العوامل التى أدت لهذا الكسل والتردى الذهنى والجسدى الذى ألم بالعالم العربى وهل هى جينات وراثية فى الإنسان العربى أما أنها أنظمة وأجهزة الحكم القانمية واليائتها.

/ أن التفكير الصادم يخلص الموبقات التى أدت إلى هذه الأوضاع فى أربع لعنات هى لعنة انعدام الديمقراطية، ولعنة الجهل وعدم المعرفة، ولعنة الفساد، ولعنة الفقر، ويطالب التفكير أهل الفكر والرأى وأهل الحكم والقرار بضرورة الاسراع بتقديم علاج حقيقى لهذه الموبقات من أجل خلق مستقبل للجميع يساهم فيه الجميع.

فهل من مجيب.... !!

أرجو ألا يكون الوقت قد تأخر.

نخى بحبة الفصح

الجوهري والأصيل

أخيراً يمكن للإنسان أن يقول بثقة وارتياح شكراً للقارئ المصرى والعربى الذى أثبت الوعى وحسن الإدراك.
حينما وصلتني أرقام التوزيع لمجلة «المحيط الثقافى» لشهر يوليو جاش العقل والقلب بتيارات منغشة من الاعتزاز والأمل فالتوزيع يضرب أرقاماً فاسية ويضع المجلة على رأس المجلات الثقافية الشهيرة توزيعاً فى العقود الأربعة الماضية.
ليس هذا شيئاً جديلاً يدعو إلى فرحة حقيقية؟

وحينما كنا نعد لإصدار هذا المولود الثقافى الجديد الذى لم يتعد شهره العاشر كنا نضع أيدنا على قلوبنا فأرقام التوزيع للمجلات الثقافية الشهيرة أو حتى الأسبوعية غير مشجعة على الإطلاق والشكوى متصلة بأن القارئ قد بدأ يعزف وبشكل درامى عن القراءات الثقافية الجادة لدرجة أن أرقام التوزيع الحقيقية لعدد من المجلات الثقافية الفصلية والشهرية وحتى الأسبوعية لا يتعدى فى أحسن الأحوال بضع مئات من النسخ وأحياناً بضع عشرات.

ولكننا قررنا اقتحام الصعب منطلقين من أن العيب ليس عيب القارئ وليس عيب التطور التكنولوجى لوسائل المعرفة من محطات فضائية وإنترنت ولكن العيب يكمن فى أنه لم يجد حتى الآن التوليفة الثقافية المناسبة التى تخاطب العقل والعين وتتغش الأمل فى الغد.

وأذكر الأيام والليالى الطويلة التى كنت أجلس فيها مع هذه المجموعة المتميزة من فريق العمل، الفنان الكبير هبة عنایت (شفاه الله) والدينامو الفاعل سوسن الدويك وعدد آخر من الشابات والشبان والكتاب والفنانين والمنفذين، تلك الجلسات التى كانت تتصل أحياناً حتى منتصف الليل. وذلك فى محاولة لتصوير مجلة ثقافية متنوعة ترضى العقل والعين، مقتحمة تطرح القضايا والمشكلات الحقيقية فى الحقل الثقافى المصرى والعربى وتطرح هموم المثقفين والفنانين، وتطل على ما يجرى فى المجالات الثقافية العالمية وتجري الحوار معها.

مجلة تفتتح على كل المدارس الفكرية وكل المذاهب الفنية بألوانها المتنوعة، مجلة تؤمن وتعمل على إشاعة حرية الخلق والإبداع وتحارب كل الموبقات التى تحاصرها أو تحد منها.

وخرجت المحيط، وكان التوزيع مشجعاً فى البداية، وكان الاستقبال حافلاً من جانب المثقفين الجادين والمبدعين الحقيقيين فى مصر والعالم العربى، ولكن حزب اللاشيين وفاقدى الهوية والطعم واللون والرائحة وكتاب التقارير فى الأڑفة المظلمة راحوا يشنون حملة منظمة على المجلة، لأنهم لا يعرفون الاختلاف فى الراى فقد راحوا يتصيدون بعض الأخطاء المطبعية أحياناً وأحياناً أخرى يشيعون أنها مجلة الثقافة الرسمية على اعتبار أنها تصدر عن وزارة الثقافة.

ولكن فى حملتهم وكرهيتهم لأنفسهم ولكل ما هو جميل وجديد وجوهري وأصيل لم يعرفوا أنهم بذلك ساهموا فى الدعاية للمجلة فالقارئ الواعى والمدرك والحساس الذى أمنا به أثبت جدارته وأكد قول الشاعر:

فإذا أنتك مذمتى من ناقص.. فهى الشهادة لى بأنى كامل.

والكمال بالطبع لله وحده.

وبدا التوزيع يملو ويعلو والكثيرون يشكون من أنهم لا يجدون المجلة وحسبنا أن هناك خلافاً في التوزيع ولكن الأرقام أثبتت أن المجلة تباع في الساعات الأولى في اليوم الأول.

ثم انهالت علينا الرسائل والاشتراكات من مصر والعالم العربي من المغرب العربي من تونس والجزائر وليبيا ومن المشرق العربي من العراق والخليج والسعودية واليمن وسوريا ولبنان ومن جنوب الوادي في السودان، ثم انتبهت مؤسسات ثقافية وتربوية محترمة مصرية وعربية للمجلة باعتبارها حدثاً ثقافياً متميزاً وبدأت الاشتراكات تتسع إلى درجة أن مؤسسة تربوية وثقافية محترمة طلبت وبأثر رجعي بضع مئات من أعداد المجلة (٥٠٠ نسخة) من العدد الأول في نوفمبر ٢٠٠١ حتى عدد يوليو ٢٠٠٢.

ولكن المشكلة مثلما قال الأستاذ فاروق عبد السلام رئيس مجلس الإدارة إنه ليس هناك مرتجع وأنه مضطر لأن يعيد طبع هذه الأعداد المطلوبة بأثر رجعي وبالخسارة، علماً بأن وزارة الثقافة لم تشترك حتى هذه اللحظة بعدد واحد في المجلة التي تصدرها رغم أن الوزارة تشترك وتساهم في عدد من المجلات الشهرية والأسبوعية سواء تلك التي تصدر عنها أو تصدر عن جهات أخرى.

وأكرر أن الأرقام غير المسبوقة التي وصل إليها توزيع المحيط الثقافي مقارنة بالمجلات الصادرة على مدى العقود الأربعة الماضية قد تم من خلال التوزيع الحر والاشتراك الحر وأن وزارة الثقافة بجميع إداراتها وأجهزتها بما في ذلك الثقافة الجماهيرية، وحتى هذا العدد أي أغسطس ٢٠٠٢ لم تشترك بعدد واحد من مجلة المحيط الثقافي.

وإذا كنا نقدم شكرنا واعتزازنا للقارئ المصري والعربي وبالمثقف الواعي والباحث عن كل ما هو جميل وجديد وجوهري وأصيل.

وإذا كنا نقدم شكرنا واعتزازنا أيضاً لمجموعة العمل المتميزة من كتاب وقنايين الذين ينجزون هذا العمل بأقل المكافآت الممكنة وإذا كنا نقدر الجهد والمساندة العملية التي يقدمها الجهاز الإداري المشرف على المجلة وعلى رأسه رئيس مجلس الإدارة الأستاذ فاروق عبد السلام.

فإننا لا نملك إلا أن نقدم اعتزازنا وشكرنا علناً وعلى رؤوس الأشهاد للفنان فاروق حسنى الذى اختار للمجلة اسمها وشكلها والذي أعطانا فوق كل هذا مساندته الأدبية والمعنوية.

ولا أنسى قبل صدور المجلة واختيارى رئيساً للتحريير حين سألته عن المحاذير والحدود قال ضاحكاً:

أنا فنان وأنت كاتب وكلانا مهموم بقضايا المجتمع المصرى العربى وكلانا مع حرية الإبداع دون قيود أو سدود ومع حرية الاختلاف والاتفاق شريطة الالتزام بالاخلاقيات الثقافية.

وانطلقنا على بركة الله نخطب القارئ الواعى الباحث عن الأجل والأفضل الذى ينفع ويبقى وشعارنا أن أجمل أعداد المجلة هى تلك التى لم تصدر بعد.

فathy عبد الفتاح



تساؤلات هيكل و جوائز بها.

المنتدى الدولي للكتاب

معركة أدبية تشغل ألمانيا

الاسلام في عالم متغير



دار البعث

ندوة حول ضرور

عاما
نوره يولي

برنامج الندوة

تحت رعاية الفنان الوزير

عاروق حسنى

٢٠ - ٢٢ يولي

أحداث ثقافية

يوليو.. خمسون عاماً

ألقى الرئيس حسني مبارك خطاباً مهماً في ذكرى مرور ٥٠ عاماً على ثورة يوليو، كما شهد سيادته الاحتفال الكبير الذي أقامته دار الأوبرا في هذه المناسبة.

ومع الاحتفالات الرسمية الواسعة التي انعكس صدها في كل قنوات التلفزيون ومحطات الإذاعة؛ وبدأتاً من جديد صور السيد العالي وخطاب الأزهر الشهير سنة ١٩٥٦؛ ولقاءات نهرو وسوكارنو وتيلو وعبد الناصر؛ كما بدأتاً نسمع مرة أخرى أغاني تفكيرنا بتأميم القناة وبناء السد وعبور خط بارليف ولعميد الثقة مرة أخرى للمرائط المصري في أنه كان ومازال قادراً على مواجهة الصعاب وتحقيق النصر.

مع كل هذه الاحتفالات الرسمية؛ كانت هناك الاحتفالات الواسعة التي أقامتها المنطحات والجمامير والمننديبات الثقافية والأحزاب.

وقد أقامت اللجنة المصرية للضمان احتفالية واسعة بهذه المناسبة دعت إليها عدد من الشخصيات العربية والأجنبية والدولية؛ وقد بعث كل من الرئيس اليميني علي عبد الله صالح والرئيس الفلسطيني ياسر عرفات برسائل ترحيبية إلى الثورة والشعب المصري؛ كما تحدثت في الاحتفالية سفراء العراق وسوريا والجزائر ولبنان والصين وقبرص وجنوب إفريقيا.

ومن الجانب المصري لقيت كلمة باسم الجامعة العربية كما لقيت كلمة باسم الخارجية المصرية وتحدث كل من د. عزيز صدقي ومحمد فائق ود. حلمي الحديدي وأحمد حمروش.

كما أقامت جمعية أصدقاء سعد وهبة احتفالاتها في نادي المعادي بهذه المناسبة وشارك في الاحتفالات محفوظ عبد الرحمن وحسين الشافعي ومضياء الدين داود والفنانة القديرة سميرة أيوب.

واقبمت ندوة فكرية شارك فيها كل من فاروق الشرى أمين الشقيف بالحزب الناصري الذي تحدث عن ارتباط الثورة بالقضية الفلسطينية.

وعن علاقة ثورة يوليو بالفنون تحدث الناقد الفني محمد بدر الدين مبياً أن الثورة الثقافية كانت طريق عبد الناصر إلى المجتمع الصحيح المعافي، والمنسق. وكانت الثورة الثقافية هي طريق عبد الناصر وجسر ثورته إلى مجتمع الكفاية والعدل.

ومن هنا لم يأت اهتمام الثورة بالثقافة والفنون، واعتباطاً، وإنما وفق خطة، وقد أوكل قائد الثورة إلى ثروت عكاشة أحد فرسان ضبط الثورة الأحرار وأحد مثقفي الوطن الكبار مهمة تصميم الخطة ولقدانها والانطلاق بها، وإرساء دعائم وصروح الثورة الثقافية الجديدة. وأولها معاهد أكاديمية للفنون، «سيفما - مسرح - باليه - موسيقى - نقد، والمفهوم الحق هو أن الفنون تقوم على العلم بقدر ما تقوم على العوابة، وقد ظهرت بعض النتائج من خلال الـ «ثمانية عشر عاماً للثورة».

فمنذ أوائل السبعينات أو على الأقل أواسطها لبنت ثمار واضحة ورائعة في بعض الحقول كحقل المسرح، والأغنية، والموسيقى، وحقل



التشكيل وكانت أن تؤتي العملية الثورية في الثقافة والفنون ثمارها في مجالات أخرى كالسينما ولكن لم يقع لها الانقلاب الذي جاء ليهل التراب على وجه مضنيئ وليخوض بمحول الهدم في كل الدروب والحقول!!

وفي تناولها للثورة والحريات تحدثت الفنانة فردوس عبد الحميد وقالت إن ثورة يوليو كان لها أثر مهم في بث روح الحرية في منطقة الشرق الأوسط حيث بدأت مسيرة الاستقلال عن الاستعمار في قارة إفريقيا بالكامل وبعدها توالى حركات التحرير في الدول العربية خاصة والدول الإفريقية عامة.

فلسطين .. ويوليو

وفي تناوله للثورة وحركات التحرر الوطني تناول مصطفى بكرى قضية فلسطين باعتبارها آخر معازل الاستعمار في الدول العربية قائلاً: لقد كان لثورة يوليو موقفها الواضح من القضية الفلسطينية حيث عبر الزعيم الراحل جمال عبدالناصر عن هذا الموقف في كثير من المناسبات.

وفي إطار الموضوع ذاته تحدث جمال فهمي قائلاً بأن ثورة يوليو على رأس موجة التحرر الوطني العالمية فقد تجردت في زمن انطلاق



كانت كبيرة ولا نستطيع تجاهلها. أما عن مظاهر الاحتفال باليوبيل الذهبي للثورة في نقابة الصحفيين فبدأت بمناقشة ثلاثين بحثاً مقدماً من خمسين صحافي عضو مجلس نقابة الصحفيين والمسوق للعام للاحتفالات وكان اليوم الثاني للاحتفالات قد بدأ بمؤتمر سياسي حاشد حضره لفيف من الشخصيات العالمية ضمت نيلسون مانديلا وإبني جيفارا والرئيس باتريس لومومبا والرئيس الجزائري الأسبق أحمد بن بلة ونجاح واكيم من لبنان وأسامة سعد أمين عام التنظيم السياسي الناصري بليزان وممثلاً عن الحزب الواحد اليمني وناصريين من سوريا والأردن وتونس والجزائر. كما شارك من أرض الوطن المحلل - (قلمطين) - وقد برأسه عزمي بشارة وحضر المؤتمر الأستاذ محمد حسين هيكل وأسرة الزعيم جمال عبد الناصر بتقديم الدكتور خالد عبد الناصر والدكتور هدى. وفي آخر أيام المهرجان شهد حفل ختام في أحياء العديد من الفنانين والشعراء وقبل البدء في هذه الاحتفالية قام كل المشاركين في هذا المهرجان بزيارة قبر قائد الثورة ومفجرها الزعيم جمال عبد الناصر.

أسامة خليل

حركات التحرر الوطني ضد الاستعمار القديم وكانت ذروة هذا الصوت، وشكلت برنامجها في مواجهة الاستعمار بأسانيها المبتكرة، وكانت ذات عمق فكري كبير لحركات التحرر في العالم أجمع.

وفي ختام هذا المهرجان صرح خالد محيي الدين بأن الثورة تركت تراثاً مهماً في الحياة السياسية وفي النزعة الاستقلالية والإصلاح الاجتماعي وارتباطهم معاً بالمجتمع.

وفي إطار احتفالات نقابة الصحفيين تحدث يحيى فلاش عضو مجلس النقابة قائلاً إن أي ثورة كسأت كائن حتى يمر بمجموعة من المراحل والتطورات وهذا واضح في الثورات الكبرى التي كانت بمثابة تحولات في وقتها أو في زمانها.

ثورة يوليو كانت حلقة من حلقات الثورات الكبيرة في تاريخ مصر وفي ذروتها ولكنها ليست نهاية التطور في منطقة حية مثل مصر وحقائق التغيير والتاريخ ربما تأتي مرحلة لا تكون بعيدة تصبح يوليو حلقة جديدة من تواصل الثورات في مصر وهذه عبقرية الشعب المصري فهو يستطيع أن يستوعب التطور والتغيير وما يبدو من تراجع ولكنه يصبح الدخول في مرحلة جديدة ربما تكون أفضل.

ولكن ما صنعت ثورة يوليو امتدت جذوره في الأرض المصرية ونبتت ثماره ويزهر إلى ما نعتقد أنه ثورة أخرى أو استكمال لأحلام

المنتدى الدولي للكتاب

الثقافة لا تعرف لغة المواسم.. ولا تؤمن إلا بالاستمرار.. وتذكر أن أثرها مرهون ببقائها فيه تتفاعل مع الواقع لتؤثر فيه وتتأثر به.. وهذا هو السبب الأول لاحتضان هيئات وقطاعات وزارة الثقافة للمعانيات المنتدى الدولي الأول للكتاب الذي افتتح مؤخرا تحت رعاية السيدة سوزان مبارك وإشراف الفنان فاروق حسنى.

ورغم أن العنوان خادع ويوحى أن المنتدى، للكتاب فقط، إلا أن الزيارة الأولى تكشف وعي د. سمير سرهان والهيئة العامة للكتاب المنظمة للمنتدى، بتكامل الفنون، ولتناميهم لمسيرة الثقافة الشاملة، فقد بدأ المنتدى - وسيستمر حتى ١٠ أغسطس الجارى - مهرجان شامل للثقافة تخرج فيه فنون الكتابة مع العروض المسرحية والسينمائية والفنون الشعبية على خلفية من الحزب اليدوية لتقديم بانوراما الحياة المصرية القائمة - أساسا - على الإبداع المتواصل وهذا ما يتجلى يوميا في برنامج المنتدى الذى يبدأ بالفنون التشكيلية بمحور مفتوح بعنوان رسم.. لون.. ناقش ففتح المجال أمام هواة الرسم ومخترقيه لربط الفنون التشكيلية بقضايا الواقع من جديد وإعادة فريز «المواهب الجديدة»، وتقديمه «كثيرا جديده» بعيد صياغة اللوحة المصرية فى برواز الحياة المعاصرة.

ويعيد المحور الثانى اكتشاف خريطة الثقافة فى الأقاليم عبر المفهى الثقافى الذى يخصص لثلاثين يوما على أساس نوعي، يفتح الفرصة للمتلقي، لرصد زوايا الإبداع المصرى المعاصر خاصة فى جيل الشباب وفى مجال الكتابة النسوية، عقد لقاء للأدبيات فاطمة ناعوت وهدى خصين وزهرة يسرى وزينا عباس فى مجال الشعر وسيفعل لقاء خاص مع القصائد أمينة زيدان ومثال السيد وعزة سلطان وهويدا صالح وميرال الطحطاوى ونجوى شعبان ومثال القاضى ومى خالد وفى مجال شعر العامية تراوحت الندوات بين اللقاءات المفتوحة وقراءة المخطوطات التى لم تنشر والامسيات الشعرية وشارك فيها الشعراء صادق شرش ورجب الصاوى وفاروق هاشم ومسعود شومان وسمر سعدى ومحمود الحلوانى، وعلى مستوى القصصى يشارك عزمى عبد الوهاب وشريف الشافعى وعلى منصور وفيتحي عامر وكريم عبد الهلالم وفيتحي عبد السميع وفارس خضر ونجاة على ومؤمن سمير وعلى عطا بالإضافة إلى امسيات خاصة للقصيدة القصيرة يشارك فيها حمدى أبو جليل ومنصور القفاش وسعيد نوح ووحيد الطويلة وطارق إمام.

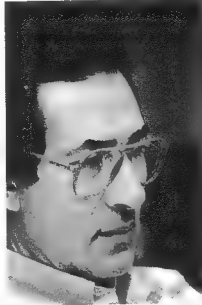
وللاطلاع «الأهم» تمكن فى اضماتج هذا العام شكلا أكثر حيوية اللازمة للحراك الثقافى الذى نتفقد!!

ولأنى الكبار. كعادتهم ذرة «العجائى» - على مستويين. الأول وهو اللقاءات الفكرية التى اتخذت هذا العام شكلا أكثر حيوية

- عن لقاءات معرض الكتاب - مثلا - بفتح الحوار المفتوح والمباشر بين المفكر والمجهر وقد روى اختيار قامات كبرى من تخصصات مختلفة لاشباع الأنواق المختلفة للحضور فيشارك د. أحمد أبو زيد ود. أحمد مرسى والفريد فرج ود. نهاد صليحة ونيل عبد الفتاح وحسن حامد، ود. نيل على والفنان مصطفى حسين ود. فاطمة إسماعيل والشاعر عبد الرحمن الأبنودى، وعبد المنعم مدبولى ومحمود أمين العالم، والأمر نفسه تكرر مع امسيات الشعر الكبرى التى استضافت - وبتمتعف - بالترتيب الشاعر وحيدر محمود من الأردن وأحمد عبد المعطى حجازى وممدوح عدوان وفاروق شوشة وجودت فخر الدين وإيمان بكرى وفاروق جوييدة وجعلام المرغنى ومحمد عفيفى مطر وعبد العزيز سعود البابطين ومحمد إبراهيم أبو سنة بالإضافة إلى تجربة شعرية جديدة وهى الامسيات الشعرية المسرحية التى تقدم ستة عروض بينها أصداة باقية وهروب ضاحكة ومشاعر لكل العصور وطائر العنق وشعر العامية المصرية.

ولأن محكى القلعة «نافذة» على تاريخ مصر.. سنى المنتدى لفتح «الأبواب» على الأصوات الشعرية الكبرى الراحلة بمحور امسيات الشعراء «الذى يقدم يوميا عروضاً بالصوت والصورة للشعراء زرار قياتى - عبد الوهاب البياتى، إبراهيم ناجى وغيرهم لاحياء ذكره الشعر العربى المعاصر.

ومن خلفهم عروض متواصلة لفرق الفنون الشعبية من محافظات مصر كافة وبانوراما حية للحرف اليدوية لتأصيل الهوية المصرية بمشاركة ١٣٠٠ ناشر من ٤٠ دولة ومنظمة دولية.



الدورة المعلوماتية وبنية مجتمع المعلومات وأرشيف الإنترنت والمواقع العربية على الإنترنت وقواعد البيانات الإلكترونية والدوريات العربية على الإنترنت والمكتبة الرقمية.

ودور الوسائط المتعددة والفنون السمعية والبصرية ومكتبة المكفوفين ومشكلات النشر الإلكتروني، وكلها قضايا تتعامل مع الواقع الثقافي الراهن وتسعى لحل «شغرات المستقبل» الذي يتجسد داخل أروقة المكتبة نفسها.

عمرو يوسف

ريات الفنون .. في مكتبة الإسكندرية

الإسكندرية ليست مجرد «عاصمة ثانية لمصر».. ولا ذرة موانئ البحر الأبيض المتوسط.. لأنها - ببساطة - عاصمة ثقافة العالم لهذا العام ومنارة الفكر لألف عام.. ولهذا يأتي افتتاحها معرض مكتبة الإسكندرية الدولي الأول للكتاب بمثابة «نذنين، لمكانة الشعر «الجديدة» في عقل المفكرين..»

وقد حرص البرنامج الثقافي للمعرض على ترسيخ هذه المكانة بتجديت قدمه عند بوابة التاريخ.. ووضع القدم الأخرى على أعقاب المستقبل!!

بوابة التاريخ.. يدخلها رواد معرض المكتبة عبر محورها «الفريد» عن ريات الفنون الذي بدأ بلكورية التاريخ لمناقشة ضرورة التذكر وأفاق إحياء الذاكرة وبولومنيا ربة التراتيم التي قدمت مزجا رقيقاً بين كورال ديفيد القبطي وأنشاد الشيخ الهلباري الصوفي، وميلوميني ربة التراجيديا وأراتورية الشعر الغنائي وتر بيخري ربة الرقص وأورافيا ربة الفلك وثاليا ربة الكوميديا وكاليوبي ربة الشعر الملحمي وأفريدي ربة العزف.. ومع كل احتفالية تقدم المكتبة «شيوخ هذه الفنون» في عصرنا الحالي، ولوصل ما انقطع من تراث مصر بذكرتنا المعاصرة ومد بذور الهوية لتربتها الأصيلة بما يسمح بعد ذلك بالبحث - بثقة - عن فنون ما بعد ريات الفنون.

أما بوابة المستقبل فيدخلها المعرض بمحوره - الشكل - عن قضايا النشر الإلكتروني الذي تضمن دراسات عن حقوق الملكية الفكرية وطبيعة

أسئلة هيكل .. وجائزة بهاء

احتشد المثقفون في مكتبة القاهرة ليحتفلوا بأحمد بهاء الدين وجازته السنوية، ولستمعوا أيضا ماذا يقول محمد حسنين هيكل الذي أعلن أنه اختصر رحلته في لندن خصيصا لكي يحضر الاحتفالية العزيرة عليه.

ونظرة إلى العصور منعد تنوعا حقيقيا، تنوعا في الأجيال، فهناك إضافة إلى الشيوخ والمشايخ، أجيال شابة جديدة بيد أنها على اعتاب بدء حياتها العملية أو أنهم مازالوا في مرحلة الدراسة الجامعية. وهناك أيضا تنوع مضموني يتضح جليا من وجود مثقفين ينتمون إلى جميع ألوان الطيف السياسي الفكري. فهناك الماركسيون والإخوان والناصريون والسادتيون بل أيضا حملة المباخر لكل نظام والمثقفون من كل صف، والأكلون على كل الموائد البرانجة.

أقلت هيكل كعادته من الحساب، بل وأقلت من محاولة تقديم تقديم للماضي أو للناظر أو حتى استشفاف للمستقبل وحمل الآخرين المسؤولية، فبدلا من أن يكون المتحدث الرئيسي الذي تلهال عليه الأسئلة والاستفسارات، قام هو بالسؤال ليقف جميع الطرق المؤدية إلى استدرجه في أن يقول).

اختار هيكل خمسة أشخاص كي يطرح عليهم أسئلته ولا ندرى ما سر اختياره لهؤلاء الخمسة، فمنهم شخصيات بارزة لها إسهاماتها الجيدة والمهمة ولهم حضورهم الثقافي والفكري المميز مثل عبد العظيم نبيس ومحمد سيد أحمد وأحمد مستجير.

وبعضهم له أفكاره السياسية الواضحة، وكان له دور فاعل في الحياة السياسية طوال العقود الماضية، بينما البعض الآخر لم يعرف عنه تميز لا في السياسة ولا في الكتابة ولا حتى في العلاقات مع أحمد بهاء الدين، والسؤال الأول وجهه هيكل إلى الشخصية الأولى التي اختارها وهو الأستاذ الدكتور العالم أحمد مستجير، وكان السؤال حول إمكانية العلم في تأجيل الموت.

وأجاب مستجير إجابة علمية دقيقة حول إطالة متوسط أعمار البشر من ٤٠ عاما في أوائل القرن إلى (٧٥) في أواخر القرن العشرين (عالميا) ولكن مصريا ٦٧ عاما) وتحدث أيضا عن السحت الدائم عن حجر الفلاسفة أو سر الوجود والشباب الدائم لحكم إنساني لم يفته.

وإن كان قد بشرنا باكتشاف الجين الذي يوجه الشيخوخة ويجدد الشباب، ولم يفس مستجير بخبرته الفنية والاجتماعية أن يلقى أضواء على التناقضات الاجتماعية الواردة في حالة تأجيل الشيخوخة ومضاعفة عمر الإنسان، ولعل هيكل كان سعيها على المستوى الشخصي (٨٠ عاما).



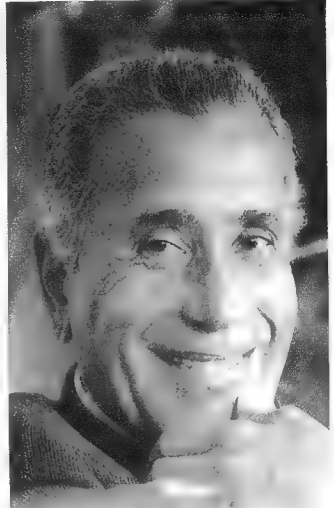
أما السؤال للهيكل الثاني فكان من مصيب صافيناز كاطم ثم أحمد بهاء الدين الذي تبناهما وفدما، والتي بدأت كاتبة متحررة تتحدى الموانع والسود وتكسر التابوهات، إلى كاتبة إسلامية تزم بصنورة الحجاب وبأن الرجال قوامون على النساء.

كان سؤال هيكل لصافيناز عن الموضوع الذي كان يجب أن تكتبه ولكنها لم تكتبه حتى الآن؟ وقالت صافيناز كلاما طويلا لكنها انتهت بأنها كانت تريد أن تشكو هيكل إلى أحمد بهاء الدين وتساله في الوقت نفسه لماذا لم يستطع هيكل أن يكون ديمقراطيا؟

وخرج هيكل من مطب صافيناز بالضحك الطويل وباختيار صديقه الكاتب الماركسي محمد سيد أحمد (والعلاقة بين هيكل ومحمد سيد أحمد علاقة طويلة منذ أيام صفحة الرأي في الأهرام في الستينات بعدما خرج محمد سيد أحمد من المعتقل واستقلبه هيكل في منتصف الستينات.

سأل هيكل صديقه عن الأفكار والآراء التي قالها ويريد أن يراجع نفسه فيها؟

وهو سؤال له ظاهره وله باطنه، أما الظاهر فهو محاولة هيكل لدفع محمد سيد أحمد إلى استنكار الماركسية التي آمن بها وسجن من أجلها



أما الباطن فهو استغلال للمصادقة ولانتفاخ محمد سيد أحمد المعروف عنه، لعله يخفف عن هيكل بعض أخطائه في الستينات، خاصة فيما يتعلق بالديمقراطية.

ولكن محمد سيد أحمد ببساطته وتلقائيه هرب من اللغخ وأشار إلى ثلاث نقاط رئيسية وتتعلق بما يجري في عالم اليوم من صراع، فأشار إلى المرجعية الدينية والمرجعية العلمية والصراع بينهما، وأشار إلى نضال الشعب الفلسطيني والمعاملات الاستشهادية ودورها ونتائجها، ثم أشار أخيراً إلى التداخل بين مفهوم المقاومة المشروعة ضد الظلم والإرهاب.

ويبدو أن هيكل أراد مواصلة نبش الماضي فاختار د. عبد العظيم أنيس الكاتب والمناضل الماركسي ليلقي عليه سؤالا مفاجئا.. لماذا أنت حزين يا دكتور؟!

والسؤال خليفة تاريخية، فهيكل يعرف عبد العظيم أنيس جيدا عندما كان هيكل رئيسا لتحرير الأهرام في أواخر الخمسينات، وعبد العظيم عصرا في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي المصري وكاتبا في جريدة المساء التي كان يرأسها خالد محيي الدين في ذلك الوقت... أيامها أنقذ هيكل (مثلا لعبد الناصر) وعبد العظيم أنيس ممثلا للحزب الشيوعي،

وذلك بعد الوحدة المصرية السورية وطلب هيكل من عبد العظيم أن يحل الحزب الشيوعي نفسه ولا يرتبط بخالد بكداش (الحزب الشيوعي السوري الذي كان يعارض فكرة حل الأحزاب ويطالب بأن تقوم الوحدة المصرية السورية على أسس ديمقراطية).

وفي تلك الليلة وفي أحد الشاليهات بمنطقة الأهرام وبعد إصرار عبد العظيم أنيس ومن معه على عدم حل الحزب وعلى مواصلة السطانية بالوحدة على أسس ديمقراطية، فض هيكل الاجتماع ومحررا بأن ذلك سيجلب عليهم أذى (الشيوعيين) كل المناعب. (اعتقل عبد العظيم أنيس ومعه عشرات المئات من قيادات الحركة الشيوعية المصرية بعد هذا اللقاء بعدة شهور).

أما عبد العظيم أنيس فقد فاجأ هيكل والحضور بإجابته بأنه كان حزينا على سياسات الماضي كما هو حزين على سياسات الحاضر، وأشار بشكل خاص إلى احتفالات عيد الإعلاميين الأخير، حيث قام البعض ممن يعملون في الصحافة والكتابة بالمبالغة الشديدة في قدر الحرية والديمقراطية التي تتمتع بها مصر حاليا.

وأشار عبد العظيم إلى الوضع المتردي في فلسطين وفي العالم العربي، وإلى العريضة الإسرائيلية والهيمنة الأمريكية.

والثقت هيكل حوله بسرعة بأحد عن واحد ممن يقصدهم د. عبد العظيم أنيس الذين بالغوا كشيرا في كلماتهم عن الحرية والتطور الإعلامي، فاختار يوسف القعيد الذي قال إنه واحد ممن يقصدهم د. عبد العظيم حينما تكلم في عيد الإعلاميين، وحاول أن يقدم اعتذارا بأنه فوجئ باللقاء، ويأنه كان يعني أن المسلسل الذي كتبه للتلفزيون لم يتعرض للرقابة، ثم دخل القعيد بعد ذلك في حديث طويل عن المواطن والمواطنة والأجناد الأدبية.

بعد هذه المحاكمة غير المقصودة التي جرت كأحداث مسلسل درامي شيق، تحدث الدكتور علي الدين هلال وزير الشباب، والصديق الصدوق لأحمد بهاء الدين، وقال أنه كان شابا في كذباته في كل مراحل حياته، كما كان مستقبليا أيضا يعني بقضايا القذ واشكالياته.

ثم تحدث الوزير أحمد ماهر وزير الخارجية وقال أنه يهص باعتزاز لأنه يعتبر نفسه واحدا ممن تعلموا الكثير من أفكار وآراء أحمد بهاء الدين. أما شيخ الصحفيين كامل زهيري فقد ركز على فكرة العروة التي آمن بها بهاء الدين ودوره في تأصيلها وترسيخها.

أما د. فريال الغزولي التي نظمت الحفل، فقد ركزت على فكر أحمد بهاء الدين التسليمي، وقالت أنه كان يعتقد أن معركة الأجيال، معركة وهمية وأن قتل (الأب) لكي يعيش الابن، مقولة ساذجة وليست واردة، فالأجيال تتكامل، ونحن لا نزيغ الآخر لكي نحتل مكانه، فالمكان فسيح متسع للجميع، والقطيعة أمر يستحق المراجعة والنفي، ولم يكن بهاء يريد من الأجيال الجديدة أن تخضع للسابق أو تكرر به بل فقط أن تتعلم منه وتعتصم من أخطائه وتبتكر الجديد.

وانتهى الحفل بتوزيع الجوائز وبدعوات للرحمة لأحمد بهاء الدين وبدعوات الغفران لجميع الحاضرين وعلى رأسهم الأستاذ..

سلوى عبد الله

شعراء وكتاب فلسطين في أتيالية القاهرة

الصورة المعلقة إعلاميا عن العرب المقيمين الآن في فلسطين المحتلة وفي الجولان تعطيها ضبابية فادحة. وفي قلب العاصمة المصرية القاهرة في أواخر الشهر الماضي كان هناك خمسة من الكتاب والشعراء الفلسطينيين بينهم أحد شعراء وروائي الجولان في ضيافة المثقفين والكتاب المصريين في أتيالية القاهرة حيث أتوا إلى مصر على نفقتهم الخاصة يحملون أعمالهم الإبداعية بين الشعر والرواية والقصة القصيرة فاتحين قلوبهم ليس فقط للحدث عن الإبداع الأدبي، بل وللخضوضعة عن وطن معيش ووطن متخيل. قام الدكتور مدحت الجيار بعقد ندوة لهم ضمن برنامج لقاء الثلاثاء في أتيالية القاهرة. قرأوا بعضا من نصوصهم الإبداعية ثم قام حوار شامل بينهم وبين جمهور الحضور.

زهرة صباغ: جماعة الفينيقي هي المعادل الموضوعي لإحياء هريتنا الفلسطينية.

تحدثت الشاعرة زهرة صباغ المؤسسة الأولى لجماعة الفينيقي مؤكدة أن الجماعة نادت أدبي يقوم نشاطه على أكتاف الأعضاء دون أي ارتباط من أي نوع بأي مؤسسة ثقافية تابعة لإسرائيل أو للسلطة الفلسطينية وهناك في الأردن منتدبي أدبي يحمل نفس الاسم، الفينيقي.

وتضيف زهرة صباغ أن عرب 48 الحقيقيين هم الشوكة السرمدية في خلق الكيان الإسرائيلي الأحد في اللحل والنقص من الداخل. وما دام هناك عرب مازالوا ينشغلون بأرضهم أو بما تبقى لديهم من وطن فإمكاننا كبح جماح آلة التطهير العرقي الإسرائيلي.

إن جماعة الفينيقي الآن أخذت في التوسع لنضم كل الأصوات الإبداعية النشادة في فلسطين، لسنا واقعين تحت سلطة أحد والإبداع المتميز هو الطريق الأمثل لنفتح روح جديدة في هريتنا ووطننا.

وتستطرد زهرة صباغ وهي تلقى بجذور بصرها إلى البعيد نحن أبناء طرف تاريخي شديد القسوة وعلينا أن نفعل كل شيء في وقت واحد، أن نكتب وكتابة تطرحنا فنيا وإبداعيا بشكل مغاير وأن نقرأ كيانا يحاول أن يطعمنا وأن نحمّل ندوب من جرفهم الغواية.

هذا تنتقل الكلمة إلى غسان مناصرة وهو واحد من أصحاب الاتجاهات الجديدة في كتابة القصة ويعمل معامدا لحاضرات في جامعة القدس فيقول لي بيت على تلة في القدس كثيرا ما أفت في نوافذه وأعيش في وطن متخيل لا يمتأ 48. أنا مؤمن إيمانا عميقا بأهمية وجود



الفلسطيني على أرضه. لأن وجوده على الأرض هو البعد الأكثر موضوعية وحدة في مقاومته. ومن البداية كان هناك خياران إما أن نرفض جواز السفر الإسرائيلي وفي المقابل يكون المصير كله مختلرا في صورة مخيم في الأردن وبالتالي شبح الإسرائيليين الفرصة في السطو على تاريخنا وهويتنا أو للتمسك بالأرض، بالجغرافيا التي هي نحن وممارسة الحياة في حدودها الدنيا. إن حصار الصد والكراهية والقتل أكثر قسوة من حصار المجنزرات والصكربين. إنني أؤكد على أن الوجود بالجسد على الأرض هو المقاومة القادرة على رد الحصار بالمصار.

أما فيما يخص للكتابة فنحن جيل طبيعى من الكتاب جاء ليكمل دورا بدأه آخرون ولكن بشكل مختلف. فكل جيل خصوصيته التاريخية على الأقل. فالمقاومة كما أشرت لها عدة أوجه أهمها فيما أعتمد بالنسبة للكتاب هو الصمود ضد أشكال الاستقطاب التي يفرضها العدو - هذا بالنسبة لي ككتاب. ولا أنكر على العدو الإسرائيلي نجاحه في استقطاب البعض، ولكن هذا هو الإطار السلوكي لكل الدول أعني الكيانات العنصرية. هم يعرفون أننا فلسطينيون ولا يتصور هذا أبدا ونحن لا نريد أن يسوا لأنهم إذا ما نسوا هذا - أعتمد - فإبنا نكون قد ارتكنا خطأ من نوع ما. من تلك الأخطاء التي قد تنسب بأننا سبنا أو نثارنا جزئيا أو كلياً عن وطن ملق في رقاب الجميع. عرباً وفلسطينيين.

ويصيف راجي بطيحين من البداية ونحن ندرك خطورة واقعنا وموقعنا غير أننا نكره أن نتحول المقاومة إلى كيان متآكل من الشعارات. إن تحول المقاومة إلى مجموعة من الشعارات هو ما وصل بالقضية إلى هذه النقطة من التردى. نحن نحاول إنتاج كتابة تطرح الآتى في مكان وبخصوصية اللقطة. هناك من يمارس الفن بولع على أنه زعيق وصراخ ولكن ماذا يتبقى من اللحظة ومن فهمنا لها إذا ما أخطأنا بكل هذا الضجيج. في اعتقادي كما يقول غسان أن أحد أهم الأبعاد في المقاومة هو تغيت اللحظة لفهمها جيدا وفهم دورنا فيها.



أهمها.

وكانت أجزاء من النصوص التي ألقيت في لقاء الثلاثاء بأنثوية

القاهرة.
مها قسيس من قسيده (غيرنا الآن يمشى خطانا)

ها نحن نعضى

نضل الطريق خلفنا

خوف الرجوع

نخفف كل السياء القديمة

لأنها أبصرت وجهنا

ونعثر للموج

إذ تركناه يزيد وحيدا

خوف الفرق

نختر للفة

إذ سرقنا الكلام دون المعانى

خوف السفل

ونعثر للقبور

إذ تركناها ورحنا

إلى حيث لا تلمس الريح أرضنا

فلا تعرف أسمائنا

نوزع الأعذار لكل ما مر

ولكن من عبر

إلا لنا..

إلا لنا..

زهيرة صباغ.. راجي على حق، لماذا يتحتم علينا أن نعيد كتابة كتب أو على الأقل.. إننا ما كنا لت لدينا الرغبة في الصراخ فلماذا يتحتم علينا أن نصرخ بنفس الآية.

معتز أبو صالح.. لقد تغيرت ملامح كل شيء بعد ٦٧. لقد تغيرت حتى صورة المستعمر أمام نفسه، فقد تحول من مستعمر إلى كيان فوق الأرض. كيان له مؤسساته وبصمته على الحياة لقد أتوا على قرى بأكملها. تغيرت أسماء الشوارع والمدن. من منكم يعرف الآن شيئا عن الجولان المحتل!! نحن نعيش حياة مخنفة بالتناقضات خاصة إننا ما كنا قد أتيت للحياة في ظل سطوة كيان آخر غير الكيان الحقيقي لوطنا. القضية اليوم أصبحت أكثر تعقيدا، وأعتقد أن شعراء من أجيال سابقة (درويش، وكنفاني، وسميح القاسم) لهم الآن وجهة نظر مختلفة حتى في الكتابة نفسها. أعود لأؤكد على أن القضية اليوم أصبحت أكثر تعقيدا. ففي الماضي كانت أطروحة الاستعمار واضحة وبمعددة هناك مستعمر وهناك شعب يأكله يعيش على الأرض. أما الآن فتحن لسنا بصدد استعمار تقليدي، إنه استعمار من نوع آخر استطاع أن يترك أثرأ واضحا في المعمار النفسي لنا وهذا هو كل شيء. فلماذا لا يلرح هذا المعمار النفسي إبداعيا. أعلى أن صورة الأدب ذاتها أخذت وجهة مغايرة وطرأ تحالول الدوازي مع الشكل الأثني للقضية.

مها قسيس: كما أقر الجميع الزعيق ليس هو المعادل الخالص لفكرة المقاومة. فالبقاء على الأرض هو أحد أشكال المقاومة وفي اعتقادي أنه



طاهر البريرى

عبد القادر القط.. الموت ليس رحيلاً

أقام المجلس الأعلى للثقافة واتحاد الكتاب أمسيتين لتأبين الدكتور عبد القادر القط للحديث عنه في ذكرى الأربعين، وهي الأماكن التي شهدت ردهاتها وحجراتها خطوات الكثير من الأحداث والفكرات السهمة، وكان من المفترض أن يكون الاحتفال به وتوثيقه بمصولة على جائزة مبارك للأدباء..

تركنا الدكتور عبد القادر القط مخلفاً تاريخاً وإنجازات أدبية وإنسانية رفيعة كان نموذجاً للالتزام بمعناه الأدبي والأخلاقي حتى في ممارسته التي خاضها بسبب آرائه الصريحة ومواقفه الصارمة، ولعل أبرز هذه المعارك معركة «وليمة أشباب البحر» وصراعه للدفاع عن حرية الإبداع وتوضيح أن ما جاء في «الوليمة»، لم يكن يستدعي مثل هذه الحرب المبالغ فيها.

حرص حضور الأمسيتين من أصدقائه وتلاميذه على رواية الكثير من الحكايات الإنسانية النابعة من مواقفه مع الدكتور عبد القادر القط ومواقفه الأدبية والفنية وكما وقف أحدهم ليتحدث عنه لا يريد التوقف، ليس تظاهراً ولكن عن حب حقيقي وتأثر بالغ به، تباروا في استعراض صدائهم به فلقد كان يصادق الجميع بحميمية ودون هدف، ويخص كل صديق باهتمامه.

كان من أبرز نقاد جيله وأكثرهم حماسية وذكاء وقدرة على الوفاء باحتياجات النص الأدبي العربي وعلى الرغبة في اكتشاف وتقديم المبدعين الجدد كما أن توجهه في المرحلة الأخيرة نحو الاهتمام بالمسلسلات التلفزيونية والفقد الفنى عموماً كان مؤثراً واضحاً على رغبة الناقد الأدبي في أن يكون أكثر قدرة على إفادة الجمهور الواسع من المتلقين وعدم البقاء في الإطار التقليدي للأدب.. فهو بالفعل كما وصفه الروائي إدوارد الخراط موسوعة حية.

كان يقوم بالفقد الجريء لكتاب لهم مناصبهم دون الخوف من بطش السلطة، فلم تكن لديه نقطة ضعف تنلّيه عن صراحته وإعلانه لنقده بلا تردد....

أن الموت بطرق الأبواب بشدة وكثرة هذه الأيام، وكما تدته يسأل بيننا ويختار بعناية، وهذه المرة أخذ أهم الناس وأفضلهم! بدأ بداعيه الموت منذ اشتد حنينه إلى قريته المعصرة - شرقية كما ذكر أنه كان كثير الحديث عنها في الفترة الأخيرة وخاصة ذكريات الطفولة بها - عندما توقطه أمه مع طلوع الفجر ليذهب إلى المدرسة، فيرى الصباح بعين طفل متألم، ويشم رائحة الخضرة الريفية الممزوجة

عمودياً، فهل يصل لهذا العمق إلا رجل من الجيل الثاني للمعاقفة رواد النهضة الثقافية المصرية امتداداً لجلاس المقاد، وعبد القادر المازني وأحمد شوقي، كان صاحب قلم متمكن في التحليل والتقييم واحتراس كل جديد، ومن أبرز إنجازاته الأدبية كتاباه «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر/ الكلمة والمهجر في القرن العشرين»...

كان بالفعل مهموماً مثل سابقيه جميعهم بالقضايا الأدبية، وقضية الدفاع عن الشعر الحر والحدائق والكتابة الحرة عموماً، كما أنه كان يساعد الشباب المبدعين في النشر دون عاء بطريقته الخاصة فكان له الكثير من التلاميذ في الوطن العربي من الشباب ممن أشرف على رسائلهم وقومها حتى يصيروا أساتذة فيما بعد، ولم يمتدد أنشطته إلى خارج مصر، فقد كان شريكاً في أعمال اليونيسكو العربي والدولي إلى جانب إنجازه الكبير في الدفاع عن اللغة العربية.

ولم تقتصر آراؤه الحادة والمصارمة على الأعمال الأدبية والفنية فقط، بل انتقد أوضاع التعليم كما انتقد ظاهرة الأثرياء الجدد في كتابه «أربعون صباحاً، الذي صدر العام الماضي».

تتصالح جميعاً... ما الذي جعل هذا الرجل له كل هذا الأثر في حياتنا؟ ذلك لأنه لم يكن ممن يبرون هكذا دون ترك علامة داخله، كما أنه كان مخلصاً للتيار الذي استلهمه د. طه حسين بحق... وكان يرى أن الإنسان الجامعي يجب أن يفتح على العالم لا يقيد نفسه بالخط الأكاديمي، كما أنه لم ينحصر حول مجموعة من الدراسات الجامعية بالمعنى التقليدي، فكان أرواح الشباب فيه أثر على المدى الطويل حتى أنه لم يكتب حتى آخر أيامه على اعتبار أنه الكاتب الكبير المخضرم، بل كان يكتب بروح شاب يبدأ أولى خطوات السلم بعقلية ناضجة وخبرة ظاهرة، كما هو واضح في قصيدته العامية الأخيرة «المستحيل»، وكان له مقولة محببة إلى نفسه وهي «أن ما يأتي لا أرضاه وما لا أرضاه يأتي».

أتى الموت في وقت كان يتحقق حيوية ونشاطاً وشعراً، لكنه لم يخضع له بسهولة، كما لم يخضع لمعارك أخرى كثيرة في متدحبات الأدب والثقافة والفكر العربي، بل صمد بروحه الهائلة بينما الآن توزع علينا لبسامته وكتاباته محاولة أن تورثنا أفكار د. عبد القادر القط... وجميعنا نتفتح ذراعينا لأخذ عطاي الروح... وسنظل دائماً على استعداد لاستقبال المزيد من ميراث الدكتور عبد القادر القط...

ملحوظة:

لم أتداول لفظ «الراحل» بكثرة لأنني اعتبر أن الموت لا علاقة به بالرحيل.

سهي زكي

برائحة حريق الذرة والأرز... هل يذكر هذه التفاصيل طفل عادى؟ كان يرى قريته بين كبرية وأعية... وقبل رحيله بفترة قصيرة كان يحرس على زيارتها كلما كان هناك مناسبة تستدعي ذلك مما أعاد له ذكريات الشباب، مع الشعر فكتب بالفعل شعر عامية.

كنت أتمنى على الموت أن يحصل هذه المرة قليلاً مع شيخ النقاد الدكتور/ عبد القادر القط حتى يتسلم جائزته الأخيرة «جائزة مبارك للأدب»، والتي جاءت ختاماً لمشوار حافل بالإنجازات، فبعد تخرجه في جامعة القاهرة عام ١٩٣٨ عمل أميناً بمكتبة الجامعة من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٥ ثم حصلوا بهيئة تدريس كلية الآداب جامعة عين شمس ابتداء من عام ١٩٥٠، وتدرج في الوظائف الجامعية حتى رأس قسم اللغة العربية بين عامي ١٩٦١ و١٩٧٢، ثم تولى عمادة الكلية من عام ١٩٧٢ إلى عام ١٩٧٣ وأعيد لجامعة بيروت العربية في الفترة من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٩ م. كما رأس تحرير مجلتي شعر/ إبداع التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وكان يكتب بالمبلغ كما هو معروف في جريدة الأهرام القاهرية بصفة منتظمة...

حصل على جائزة الدولة التقديرية وجائزة الملك فيصل وأخيراً وهو على فراش الموت على جائزة مبارك للأدب، ومع الأسف بدلاً من الاحتفال بتسليمه الجائزة، نقيم حفلاً لتأبينه، لكن هل سيستمر إحياء ذكره بالشكل المناسب دائماً؟ نحن بالفعل نشعر بالفقد الشديد والحزن، كما كان يشعر هو بمعاناة الأدباء، خاصة أدباء الأقاليم في مصر، حيث كان يسافر إليهم في أمكنتهم ولم يكن يتردد في نشر ما يراه صالحاً من عملهم في «إبداع» حينما كان يرأس تحريرها، وكان ينهم بالانحياز لجيل السبعينات من الشعراء، فكان يرد على هذا الاتهام بهدوء شديد ويقول أنه وجد هؤلاء الشعراء يطبعون أعمالهم في نسخ محدودة، ويوزعونها على أصدقائهم، ولهذا رأى أن ينشر لهم في باب «تجارب»، في محاولة للتعريف بهذا التيار الشعري الجديد وكان من أبرز شعراء هذه الفترة محمد سليمان، وعبد المنعم رمضان، وأحمد طه وحلمي سالم.

كما كان مهموماً بالبعد عن لغة النقد الأكاديمي الجافة، حيث كان يسعى للوصول إلى أعماق النفس عبر لغة يجمع فيها بين الإبداع والنظرة الأكاديمية والبعد عن القوانين، ورغم فراء هذا الكاتب والناقد والمترجم في مواهبه المتعددة ورغم حصوله على كل هذه الجوائز إلا أنه بالفعل حزنرت وأنا أحضر الأمسيات لأنني لم أر الحاضرين يكلم العدد الذين يحضرون تأبيناً لمثل أو راقصة... أنا لا أسخر من اللغافين أو غورهم ولكن من المغفل أن الدكتور عبد القادر القط وأمثاله من الأدباء والعلماء والفلاسفة لا يحضرون تأبينهم إلا أعداد تسمى على أصابع اليدين فقط... لن اندش هذا هو الوضع منذ وجد الكون بطبيعته ووجد مخامنين له بعقلية محقة وروح شفاقة...

وكان د/ عبد القادر القط رمزاً لهذه الروح فهو وصل في مرحلة أثناء دراسته لمفهوم الشعر وقراءاته للنقد العالمي أن تيار لديه يعني نقدي عال وعميق جدا يتعاصر الشعر المتعدد والمختلفة ووجد أن أدواته لا تساعد في تحقيق ذلك، وأخذ يشجع الشعر الحر وشعر التفعيلة وحاول أكثر من مرة الكتابة بما يؤمن به ولم يطلعه قلمه فيجذعه ويكتب شعراً

معركة أدبية سياسية تشغل ألمانيا

بعد «مارتين والسر» واحداً من أهم وأبرز كتاب الرواية الحديثة في ألمانيا، ظلت حياته هدفاً ومركزاً لتكثير من السجلات والجدل كما خاض العديد من المعارك الفكرية والمثلية، كما كان يدفعه «السر» لمقابل اعتقاده أدبيه الملتزم.

في الآونة الراهنة يخوض «السر» إحدى معارك حربه الطويلة ضد الإرهاب والمفكر الفكري.

الفريق في الأمر أن الأصوات قد ارتفعت في ألمانيا منددة بكتاب ما زال قيد الطبع لم يقرأه أحد بعد، ولكن يبدو أنها من الجبهة الثقافية غير المبررة التي فن بها المثقفون الألمان لينتمهم بعد ذلك فراء المجلات والكتب الخفيفة.

وللمعركة الدائرة الآن جذور قديمة فعند أربع سنوات أثار «السر» جدلاً قومياً مربعاً في طول ألمانيا وعرضها عندما اتهم الأجانب الذين أقاموا دعوى أوشفيتز، والهولوكوست بأنهم تعمدوا إحقاق الفزى والعار بالموطن الألماني بهدف الحصول على امتيازات ومصالح سياسية بالدرجة الأولى.

ونتيجة لذلك اتهم «السر» بأنه معاد للسامية وكان المجلس المركزي لليهود الألمان، وراء هذه التهمة التي تعد من أفعال الجرائم التي يمكن أن يرتكبها مواطن ألماني.

والأعجب من كل ما سبق أن «ديتشر رانسكي» الناقد الأدبي الأشهر وأحد اليهود الناجين من «الهولوكوست» كان من أهم المدافعين عن «مارتين والسر» ويرغم من أن «السر» ليس من كتبه المفضلين إلا أن رانسكي أكد قائلاً «أنا أعرف جيداً أن مارتين والسر ليس ضد السامية».

والآن يتم «السر» البالغ من العمر الخامسة والسبعين بمعادة السامية للمرة الثانية إذ ما هي الأسباب في هذه الرواية التي قرأها عدد قليل من الناس من خلال المصودات يقوم «السر» باغتتيال «ديتشر رانسكي» البالغ من العمر اثنين وثلاثين عاماً وبشكل استعاري طبعاً.

هذا هو ما جاء في روايته السما «موت الناقد» لقد ابتعد «السر» شخصية موازية «رانسكي» وجعل تلك الشخصية كل ملامح «رانسكي» بلا مواربة، فانبطل أحد الناجين من مأساة الهولوكوست كما أنه نافذ معروف إلا أن هذا الناقد الشهير يقتل في جريمة بشعة - ظاهرياً على أقل تقدير، ويكون مؤلف الرواية هو الناجي.

تعرض الرواية على ما يسمى «بالتحليل النقدي» اعتماداً على حياة «رانسكي» الذي ولد في برلين وكان الوحيد الذي بقي على قيد الحياة

أثناء الحرب العالمية الثانية في حين قتل كل أفراد أسرته .
التفتازيا العميقة التي صيغت بها تلك الجريمة روعت ناشر «فرانكفورت الجيمين زيوتنج» فكتب إلى «السر» خطاباً مفتوحاً مؤكداً فيه على أن كل الجرائد سوف ترفض نشر هذه الرواية مسلسلة على صفحاتها لأنها مليئة بالصنيع المبتذلة التي تفوح منها معاداة السامية، منهياً خطابه المفتوح بأنه لن يقوم بنشر هذه الرواية.

أما «ديتشر رانسكي» نفسه الذي تسلم إحدى نسخ الرواية المكتوبة بخط اليد في الأسبوع الماضي فقد أدان الرواية بشدة لما تنعجر به من معاداة السامية بوقاحة شديدة وأضاف «إنها حقاً رواية موحشة» على حين أخبر الناقد زيوتنج إنه لم يبق لمارتين والسر، أن كتب بهذا الشكل الرديء من قبل، على الجانب الآخر يصبر «السر» على أن كل ما يوجد بهذه الرواية عن الهولوكوست هي أمور فرعية على حين يظل الموضوع الرئيسي للذي أراد الوقوف عنده هو «نفوذ الناقد في عصر الصورة المرئية والتلفاز» ويضيف إن ردود الفعل المنهية هذه قد روعته تماماً كما روعه ذلك الخطاب المفتوح من الناشر.

لقد ظل «ديتشر رانسكي» لعقد طويلة المحرر الأدبي للجمعية الشهيرة «سيشر مانشر» ولم يجه عام 1988 إلا كان مقدماً للبرنامج التلفزيوني الأكثر شعبية في ألمانيا وهو برنامج «رباعية الأدب» الذي يهتم بعالم الكتاب وظل يقدمه لروح طويل من الزمن حتى تقاعد مؤخراً.
لقد ساعد نفوذ «رانسكي» في إحياء اتجاهات أدبية وعرفية وموت اتجاهات أخرى ولم يكن أي ود لمارتين والسر، وأعماله وبخاصة في السنوات الأخيرة.

«الهجوم على ديتشر رانسكي لم يكن لكونه يهودياً ويقول والسر ويضيف «بالنسبة إلى فإن النقطة المحورية تكمن في كشف آلية سير الأمور في عالم النقد الأدبي وكيفية استخدام فرد واحد مثل «رانسكي» لفرضه في عالم الأدب بشكل فيه الكثير من استغلال النفوذ والسلط.

وتعلق جريدة «ديويتل» اليومية المحافظة على الأحداث قائلة أصبحت هناك ضرورة لإجراء كل الخطوات المهمة بحرص شديد لتهدئة المناخ للمصارحة الذاتية واكتشاف أهم التغييرات التي اجتاحت الجمهورية الفيدرالية بعد الحرب.

وتصنيف الجريدة «إن كل الأقعة قد سقطت فأى كلام عن السامية سواء جاء بشكل مستتر أو بشكل واضح وبلا مواربة هو كلام مهمل».

«ولجاري سميت» طالب الأكاديمية الأمريكية ببرلين رأى آخر فهو يرى أن «السر» ليس بريئاً ولكنه إنما يستجدر إلى أى مدى يستطيع الخوض في هذه المعقدات كما فعل من قبل.

ويضيف «إنه يضغط على أمور شديدة الحساسية لجذب الاهتمام إلى نفسه، وهذا بالضبط ما فعله خطاب «زيوتنج» المفتوح فهذا الخطاب في خدمة أهداف والسر والناشر بالدرجة الأولى ولكن هذا لا يفي أن ما جاء به صحيح.

كتب «السر» أكثر من أربعين كتاباً، وهو واحد من أهم كتاب ألمانيا في فترة ما بعد الحرب فهو ينتمي لنابا الحيل الذي يضم «هنريش بول»، وجوتنجراس، وبسيفردي ليندن. وحتى ديتشر رانسكي نفسه لم يستطع إلا أن يحظى برواية «السر» «الحصان الهارب» عام 1978 واعترف بأنها من أفضل الروايات في الأدب الألماني على الإطلاق. ولم يكن



عن أن تصف علاجاً يهدى الألمان إلى كيفية التعامل مع هذا الخزي القومي وهكذا نطل المشكلة قائمة بلا حلول واضحة.

بقى أن نعرف أن رانسكي دخل معركة عنيفة مع جوتنر جراس الروائي الألماني الكبير مرتين.

مرة عندما قام الناقد الألماني لليهودي بتمزيق روايته (حقول ممتدة) علناً في برنامج النغدي في التلفزيون ونعت دعوى أنها رواية تشوه التاريخ الألماني.

وأخيراً عندما أعلن جوتنر جراس إدانته للأعمال الإجرامية التي تقوم بها إسرائيل ضد الفلسطينيين، وقال أنها تشبه نفس الأساليب التي تعرض لها اليهود أمام النازي وهكذا تستخدم المعركة في ألمانيا وتأخذ أبعاداً ثقافية وسياسية واسعة..

ولاء فتحي

الأمر كذلك بعد صدور روايته «وراء كل هذا الحب» كذلك اختلف رد فعل «رانسكي» تجاه السيرة الذاتية «والسر» التي أصدرها حديثاً بعنوان «وهم جميل» ليصف فيها أمه وقرارها الحاسم السريع للانحياز بالحزب النازي مبكراً عام ١٩٣٢، في هذه المذكرات يقلل «والسر» من شأن اضطهاد اليهود وبالتالي إلى كانت هذه السيرة الذاتية «مراجعة أليمة مع الماضي البعيد».

لقد كتب «والسر» عن الماضي الذي يصر على أن يظل حياً في ألمانيا وعن استحالة استيعاب تلك الماضي ووضعها في مكانه الصحيح بين مخلفات الزمن.

يقول «والسر» لا يمكنك أن تنفخ أحداث الماضي، كما لا يمكنك أن تتلاعب بها وبخاصة أحداث الهولوكوست فهذا الفصل من التاريخ لا يمكن طيه بل إن مجرد التفكير في طيه جلون مطبق وكذلك فأنت عاجز

مذكرات الزعماء وكتابة التاريخ

في ختام الموسم الثقافي، لجمعية التذكار الجديد علقت ندوة حول «الاعتماد على مذكرات الزعماء في كتابة التاريخ» ..

أكد فيها د.عبادة كحيلة، أستاذ التاريخ بجامعة القاهرة الذي أدار الندوة، أن الاعتماد على مذكرات الزعماء كمصدر من مصادر كتابة التاريخ، ليس بظاهرة جديدة، فقد كتب «بوليوس فيسرو» مذكراته عن حروبه في «بلاد الفل»، وما كتبه «أسامة بن منقذ» زمن الحروب الصليبية، وكتابات «نستون تشرشل» عن «حرب البوير» والحرب العالمية الثانية. وفي مصر، كتب د.محمد حسين هوكل مذكراته، وكذلك «محمد فريد»، و«سعد زغلول»، وغيرهم. غير أن رجال ثورة يوليو ١٩٥٢ أفرطوا في كتابة مذكراتهم، وأبرز من كتب منهم الرئيس السابق «أنور السادات» الذي كتب كتابين: «ما ولدى هذا عمك جمال»، و«البحث عن الذات»، وكل منهما يختلف مع الآخر بشكل واضح، على حد قول د.كحيلة، كما كتب «عبد اللطيف البغدادي»، و«محمد نجيب»، و«خليل محيي الدين». وغيرهم من الضباط الأحرار مذكراتهم، كذلك كتب قادة حرب أكتوبر مذكراتهم منهم «الفريق عبد الغنى الجمسي»، و«الفريق سعد الشاذلي»، و«الفريق محمد فوزي»، وغيرهم.

لكن، حجم الخلافات والاختلافات الضخمة فيما بين هذه المذكرات، إلى حد تضاربها، يطرح قضية مدى إمكانية الاعتماد على هذه المذكرات في كتابة التاريخ.

في هذا الإطار، ميز د.رؤوف عباس بين «اليوميات» و«المذكرات» والذكريات.

فاليوميات، مصدر أساسي للمشتغلين بالحياة السياسية، حتى أن الأطفال في الغرب وخاصة في اليابان يتعلمون كتابة يومياتهم، وكانت عادة متبعة لدى مثقفيها في القرن التاسع عشر. عن يوميات «محمد فريد»، ويوميات «سعد زغلول»، وتتميز اليوميات بقدر كبير من المصداقية، ويمكن الاعتماد عليها كمصدر مهم لكتابة التاريخ، ذلك لأن اليوميات لا يستهدف كتابها النشر على الرأي العام، كما أنه يدونها يوماً بيوم، فلا تضيق الحقائق والوقائع في غياهب النادرة.

أما المذكرات، فهي بالأساس تعتمد في كتابتها على «اليوميات»، لكنها أقل مصداقية، لأن كتابها يستهدف نشرها، ويحرص بالطبع على تغطية العورات، وأن يترك انطباعاً طيباً لنفسه عند القارئ.

أما النوع الثالث، وهو المساند لدينا الآن، وهو كتابة الذكريات، لا تعتمد على يوميات أو وثائق، لكنها تعتمد على ذاكرة صاحبها وقدرته

على استرجاع الماضي، وهي المسئولة عما يحيط بتاريخنا المعاصر من ضباب. وما يحيط الوقائع والأحداث من تضارب وتناقض في الروايات، وقد تستلني من ذلك، على حد قول د.عروف، مذكرات «عبد الطيف البغدادي»، لأنه اعتمد في كتابتها على «يومياته» التي حرص على تدوينها عندما بدأت الخلافات تدب في مجلس قيادة الثورة.

ولذلك، تخوف «الرئيس السادات» عندما عرف بأن «بغدادى» يكتب مذكراته، فبادر بإنشاء لجنة كتابة تاريخ الثورة، وأصدر قانوناً يمنع أى مسئول من نشر مذكراته إلا بعد مضي ٥٠ عاماً على الأحداث التي يتناولها... ومع ذلك نشر «البغدادي» مذكراته. وتعتبر لجنة كتابة تاريخ الثورة بعد أن جمعت أطلالاً من الوثائق والشهادات، وتوقفت تماماً بعد ذلك.

وأضاف د.عروف عباس أن الدول المتقدمة تحرص على أن يكتب ساستها مذكراتهم، ولذلك تسمح لهم بالاطلاع على الوثائق اللازمة، والمتعلقة بالأحداث التي شارك في صنعها، لضمان الثقة، كما تشجعهم على إيداع أوراقهم الخاصة في دار الوثائق أو في مكتبة عامة، مع وصية بنشرها في الوقت الذي يحدده.

فكتابة المذكرات أمر مهم، ليس فقط كمصدر لكتابة التاريخ، لكن الأهم أنها تساهم في تربية الكوادر السياسية.

أما عندنا فالأمر مختلف، فالوثائق في بلادنا تعتبر ملكية خاصة للمسئول، فعلى سبيل المثال، قام أحد رؤساء الوزارات في مصر يوم إقالته، بشحن «سيارة نقل» بوثائق مجلس الوزراء باعتبارها أوراقاً خاصة، ولم يكن يفعل شيئاً غير عادي، بل مارس أمراً معتاداً، وهو ما يعتبر نزحاً للوثائق، وتديداً لأهم مصادر كتابة التاريخ.

وفي هذا الإطار نذكر مثلاً آخر: وهو إخفاء وثائق «عبد الناصر» وظهور أجزاء منها بعد سنوات، منشورة في بعض العواصم الأوروبية.

ورداً على سؤال بشأن إمكانية اعتبار كتابات «د.عبد العظيم رمضان»، المؤرخ والكاتب السياسي، مراجع في التاريخ، قال د.عروف، إن كتابه عن تطور الحركة الوطنية في مصر في النصف الأول من القرن العشرين، مرجع تاريخي مهم، أما كتاباته السياسية لا تحكمها الدقة قدر ما تحكم بها الانحيازات السياسية.

أما عن قضية تدريس التاريخ في المؤسسات التعليمية المصرية يرى د.عروف عباس أنه منذ قيام الثورة، تعاني من اضطراب التوجهات في دراسة التاريخ وتدريسه، ففي بداية الثورة، استمر تدريس وتبجيد التاريخ المصري الفرعوني القديم والإسلامي، ثم بدأت فكرة العروبة في أواخر الخمسينات، وبدأنا في تأليف التاريخ الحديث، والنظرة السلبية لتاريخ «أسرة محمد علي»، وتوصلت مناهج التدريس من المنطق والتوجه المصري إلى التوجه العربي، ثم جاءت حقبة الرئيس السادات، ليرتاجع عن التوجه العروبي، ويجعل التاريخ الفرعوني هامشياً، ويبرز التيار الإسلامي وتبجيد فهمه للتاريخ. ووسط هذا التخطي، تبرز أكبر مشكلة تواجه مصر الآن وهي تخلف وفساد مناهج التعليم.

خالد الفيشاوي



الإسلام في عالم متغير

الإسلام في عالم متغير هو عنوان المؤتمر العالمي الرابع عشر الذي عقده المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية وحضرته سائفا شخصية عالمية ضمت رجال دولة يشغلون منصب وزراء الأوقاف ومفتي الدول الإسلامية كذلك ضم مفكرين إسلاميين يرصدون المتغيرات التي تقع ويرسمون أصواتهم بالخط الذي يحدق بالعالم كله سواء في شطره الإسلامي أو شطره الآخر.

كما حضره أيضا مفكرين يهتمون بالقضايا والمشكلات التي تهم المسلمين في أوروبا وأمريكا وآسيا. ورغم أنه المؤتمر الرابع عشر فإنه سبق بثلاثة عشر مؤتمرا إلا أن موضوعه جاء مختلفا عن السياق الذي جاءت فيه المؤتمرات السابقة والتي تعرتت الذبلة الهائلة والمضمرات التي يهيم بها من ينعز باليمن والترف الفكري.

وكما يبدو من العنوان وهو: الإسلام في عالم متغير، عكس مدى ما يعيشه مفكرو العالم خاصة العالم الإسلامي من قلق بالغ خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر التي وقعت في منتصف تاريخي يرميه العالم فتيد الفطورة حيث يعيش حقبة القطب الواحد الذي لا تحكمة سوى القوة، ولا توجد قوة أخرى تصفق للتوازن وتضعه من التمداد في الشعور بنشوة النغي والنسلط ولا شك أن وجود القوة الموازية بحق للمجتمع العالمي خاصة المجتمعات الضعيفة نوعاً من الأمن يحرمه تعامل القوتين العظيمين.

فإذا أضفنا حالة التبريس التي يعيشها هذا القطب الجائر بالعالم الإسلامي إما طمعاً فيما يمكنه من ثروات يريد أن يصنع يد عليها بلحاجم شديد ويطمئن لها أن تصنع من يد وأما خوفاً من أن يبعث هذا الماركة الذي ينظر إليه هذا القطب ومن حوله باعتباره العدو البذيق الذي يسلط على أن يعكر عليه صفو عولمه العالم أو أمركته بمعنى أوضح.

رسالة الرئيس

جاءت رسالة الرئيس مبارك التي ألقاها نيابة عنه الدكتور عاطف صبيد رئيس الوزراء إلى المشاركين في المؤتمر معبرة شاملاً عن خصوصية هذا اللقاء العربي الشرقي - إن صح التعبير - وكذلك عن ظروف المرحلة والفترة التي يمر بها العالم من اعتماد وزن وخطورة المسؤولية خاصة على المفكرين على صفتي الزهر في توصيف الحقائق وتعديد الطرق التي تصق التلاقي بين الشرق والغرب ونزع فتائل الانعاجات الفكرية التي تريد العداء وتكريس حالة التندار التي يعيشها العالم الغربي مع العالم الإسلامي.

ومما جاء في الرسالة: «على الرغم من أن الإسلام الذي مضى عليه الآن أربعة عشر قرناً من الزمان قد أنزل رحمة للمسلمين فقد نجحت بعض لياق الدعاية الإعلامية في التركيز على ما يصدر من بعض أبناء المسلمين من تصرفات في الفترة الأخيرة ورهبط بشكل أو بآخر بين الإسلام والأرهاب متجاهلة السميات الأساسية لهذه الأحداث الناجمة عن تزايد مشاعر اليأس والاحباط نتيجة لاعتبارات سياسية واقتصادية واجتماعية لا تدخل للإسلام فيها من قريب أو بعيد.

وأضافت الرسالة!! إن مؤتمر اليوم يعد حلقة في سلسلة جهود نبغ في أن تتواصل وتدعم من أجل الكشف عن الصورة الحقيقية السمة للإسلام بوصفه دين سلام ومحبة وتعايش إيجابي وتعاون مشعر بين البشر من كل الأجناس والأعراق والحضارات في إطار يقوم على الحقائق التي حكمت وتستحكم علاقة المسلمين بفقرهم من الشعوب بغض النظر عن بيانها ومذاهبها.

وقد طالب المشاركون في المؤتمر بأن تكون رسالة الرئيس وثيقة من وثائق المؤتمر التي يتركز عليها فيما يتم عمله من أجل تحقيق أهداف المؤتمر.

تناول المؤتمر في مناقباته التي استمرت ثلاثة أيام أربعة محاور هي حقيقة الإسلام والعلاقة بالآخر والجهاد وروية مستقبلية. كما ناقش المؤتمر أيضاً تصفت تحقيقين رئيسيتين.

أما الحقيقة الأولى فهي أن العلماء الذين أتوا من الغرب هم أكثر الناس وعياً بما يواجهه ويأزمه المسلمون في هذا العالم المتغير لأنهم يعيشون في الغرب ويمارسون التفاعل الإنساني وخاصة المسلمين منهم وبينهم وبين الآخرين كما يلمسون بوضوح الفترة الفعمية للإسلام في هذه البلاد حتى أصبح محصوراً في أمراء لا يظهر منها شيء تميز خلف رجل ملتح غليظ القلب مستعد للاستقبال مع الآخرين في أي لحظة.

والحقيقة الثانية: أن المفكرين الشرقيين المهتمين بالقضية أقل وعياً بما يحدث ويدور على الساحة الدولية بالنسبة للمسألة الإسلامية ويدورون بأفكارهم في موضوعات دالة منذ فترات طويلة وينف الأنايب.

أما الحالتان فقد أنتجتا من الأحداث المقدمة أن هناك من يعيشون في دائرة لم تلتج على المتغيرات الجديدة بالنسبة لأفكارهم ومارزالوا يرددون أمورا تجاروا الزم بل يبدو من أبحاثهم وكأنهم مدعة لكي تقدم لأي مؤتمر يدعون إليه كمن يقدم بحثاً عن «الإسلام دين السلام» في حين أن الأمر قد تجاوز الحديث عن السلام في الإسلام وأصبح في دائرة البحث عن طرق نجاة في عالم يتغير بشكل مضطرب وينحدر بشكل يكاد يكون مستفرياً ويبحث عن عدو يحاربه ويصب عليه عصارة الغف التي خلفها الحضارة الغربية التي تعبد الدولار وتجعله هدفاً وغاية وليس وسيلة ومعبداً.

والحالة الثانية هي حالة الوعي والإدراك للكام بأبعاد المشكلة التي تتصلب علاجاً سريعاً وعافلاً في الوقت يصح يحقق حالة من التوافق بين الالتزام بولايات العقيدة والانتماء مع الآخر واقناعاً بأن العلاقة علاقة تعاون وتكامل وليست محاولة لسحق الآخرين وإجبارهم بالقلم لني يؤمن بها.

كان أكثر المفكرين والغربيين وعياً بالمشكلة من الذين شاركوا في المؤتمر المفكر الألماني مراد هوفمان والشيخ مصطفى سيرتس مفتي



الاحتلال الإسرائيلي بحرب إبادة على الشعب العربي الفلسطيني.

توصيات المؤتمر

وفي نهاية أعماله طالب المؤتمر بأهمية إنشاء قناة تلفزيونية فضائية وثقافية عالمية تدولي التعريف بالإسلام ونشر حقائقه، مع ضرورة إقامة الحلقات الثقافية بين مفكرى المسلمين والمفكرين الغربيين حتى يتم توضيح الصورة الحقيقية للإسلام وإزالة ما لحقها من شوائب. كما طالبت المؤتمر بدعوة الدول الأوروبية بضرورة تنقية المناهج التعليمية لديها من الموضوعات التي تهاجم الإسلام وتعتبره العدو الذي يجب أن يحترقه شبابها إذا كانت جادة في إقامة الحوار الفكري بين الغرب والشرق وجادة في دعائها إلى التعاون والتقارب بين الأديان كما دعا المؤتمر المفكرين المسلمين إلى أهمية التحرك الفوري لتعريف الآخرين بصحيح الإسلام وإبراز حقائقه.

فريد إبراهيم

البواسة وقد بدا ذلك في تفسير مراد هوفمان للنظرة الغربية لحقوق الإنسان واختلافها عن النظرة الإسلامية وسر كل الغرب بمكاليين والزام المسلمين في الماضي بما لهم وما عليهم فقال: الغرب يجبر حقوق الإنسان من حقه هو أما في تعامله مع الآخر فإنه يستخدمها كسلاح للتأثير على الدول وتحقيق الأطماع والتدخل في شؤنها لأنه يفتخر هذه الحقوق من اختراعاته التي تحقق له أهدافه.

أما المسلمون فقد نظروا إلى هذه الحقوق باعتبارها ديناً لا يجوز الاجترار عليه وأن الله سيحاسبهم على الخروج على هذه الحقوق وهو ما يضمنه الغرب في اعتباره لذلك طبق المسلمون هذه الحقوق في الماضي للزمام بأوامر دينهم.

خط الأوراق

وفي كلمته حول مستقبل العلاقة بين الحضارة الإسلامية والحضارات المعاصرة نبه أحمد صدقي الدجاني المفكر الفلسطيني إلى خطورة محاولة خط الأوراق والربط للظالم بين الإسلام والإرهاب واتهام العرب بمعاداة الحضارة وتشجيع الإرهاب مؤكداً أن الأمر يتطلب وقفة موضوعية لبيان حقيقة الإسلام وبيان عطاء الحضارة الإسلامية التي قدمت النموذج الرابع للعيش الإيجابي بين الأديان والحضارات وأشار الدجاني إلى أن الحضارة الإسلامية في مجملها مستهدفة بحرب العولمة التي يشنها الغرب بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية والتي يقوم جيش

آب-آب



تقترب تجربة أحمد فؤاد نجم الشعرية في جمالياتها من
قوانين الإبداع الشفاهي التلقائي، حيث خرجت التجربة من
عباءة الأغنية الشعبية لتتجول أو لتضعك داخل أشكال أخرى
من الثقافة الشعبية.

وفي هذا الحوار الممتع يتحدث الشاعر بتلقائية وتحاسبه
وتحاكمه

سوسن الدويك.

أحمد فؤاد نجم: لم أكتب شعري من أجل المتقنين والطلبة!! حوار: سوسن الدويك

ملفون بهونا خان أمائك وانهاك
وفضلت باقي ع السواقى ومملك
بغرض حصيد القمع فوق دم المسيح
وانت الجريح.
تيجى الأطباء وتساك.. ما أعجبك.. ما أنجيك.. ما أمهلك.. يا شعب يا
روح الخلود
ما أنبيك.. الحكم لك.. والملك لك!

- هذا الموقف «الجذرى» الفورى حوله شاعرنا اللاتر الصعلوك أحمد فؤاد
نجم إلى زفة إيقاعية، تقود مجاميع المكردين المحزونين، وتؤكد نحية
الشاعر «المفرد» وفرض سلطة الشاعر «الجمع»..

فتجربة أحمد فؤاد نجم الثرية تقترّب في جمالياتها من قوانين
الإبداع الشفاهي التلقائي، حيث خرجت التجربة من عباءة الأغنية
الشعبية في بحري لتتجول أو لتنتقل لتتصالح داخل أشكال أخرى من
الثقافة الشعبية ليست غنائية (- كالمثل، أو الحكاية، أو الكنة، أو الجرس)،
ثم تخضع غير الغنائي للغنائي.

هو ظاهرة إنسانية ورفنية وسياسية - تشد أسماع الموجهين والفقراء
والحالمين وتسكن - كالعزاء المقيم - قلوب المشوقين للعدل، تسترجعه
كلما اشتد الألم.

قالت عنه - المحكمة - في حبلياتها صنده بالسجن لمدة عام مع
الشغل والنفاذ: إن ما أتاه «نجم» ليس بغن أو شعر أو إبداع، وإنما هو إسفاف
وسخية.

وقال عنه الصحفي الكبير الراحل الأستاذ أحمد بهاء الدين أنه أنشأ
أول أغنية فلسفية في ترانثا الغنائي نفوس بك في تأملات عميقة، ثم
تعلق بك معها في سموات الحرية والتساؤل.

دخل أحمد فؤاد نجم السجن عدة مرات، وتم سحب جواز سفره،
وعندما استرد حقه في السفر ظهر مع الشيخ إمام تروعه على خشبة
مسرح «بيت الأصدقاء» في «شارع أوستون» في لندن ١٩٨٤، وقف
جمهور القاعة لكي يوجهوا لهما التحية وهم يمشون «بلادي بلادي لك
حبى وفؤادى».

انتقده كثيرون، وانتقدهم هو أكثر، شتمه كثيرون وكانت شاتميه
تفترق أجسادهم كأنه سيف وإليس مجرد لسان، ولكنه فنان كلماته
البسيطة هي تنويع لأحلامنا الطيبة الأصلية فهي ليست مستوردة، ولا
تضع المساحيق فوق وجهها وإنما تبذل ملامحها السمراء بقطرات من مياه
النيل وتلفحها الشمس، فتمضى رافعة الهامة من خلفها أغاني الحقول ومن
أمامها أناسيد المصانع.

/ ما حكاية هذا الشاعر الصعلوك «الفاخروى»؟

- هذا الحوار يتضمن معظم الاجابات حول مناطق شائكة في سيرة وفن
أحمد فؤاد نجم...

/ رجعوا للثلازمة

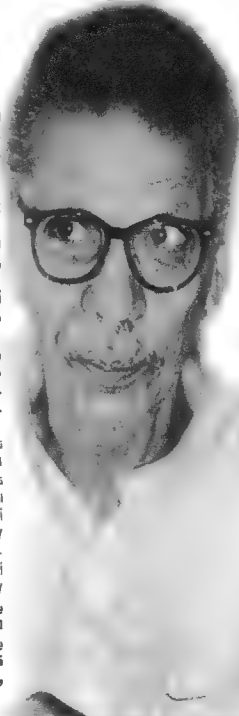
يا عم حمزة

للجد تانى

يا مصر إني اللي باقية واتني

قلط الأمانى

ولا الصحافة





والصحفية

شاعرين شبابنا

عن القضية.

/ هذه كلماتك التي عندما الشيخ إمام تحت تمثال «نهضة مصر» أمام ٣٠ ألف طالب .. لماذا انحصرت شهرتك أنت والشيخ إمام في وسط الطلاب والمثقفين؟ وهل لهذا السبب كتبت لهما؟

- شهرتي ملأت العالم كله، وليس بين الطلاب والمثقفين فقط، ولكن البدايات كانت في هذا الوسط الذي نظر إلى باعتباري شيء «أورجيتال»، أو فانتازيا .. ولم أكتب شعري من أجل المثقفين أو الطلبة!! وأنا أكتبه للشعب ومن الشعب لأنني منه ولا أكتب عنه، فهو نابع من قناعاتي لأنه بداخلي وأكتبته دائماً للشعب.

/ وهل شعبية الشاعر تأتي من تأثير كلامه في الناس أم تأثره هو بمشاكل وهموم الناس؟ وهل هذا كافٍ لالتحامك بالشعب، أو إطلاق شعر شعبي على كتاباتك؟

- أنا ضد الذبول التي تلصق بالشعر، وضد التقسيمات الفاصلة العامية والفصحى في الشعر، فالشعر إما أن يكون شعراً أو لا شعر.. إما شاعر أو سبائك صمى.

/ ولكن هناك فرق بين شعر العامية والشعر الشعبي؟

- لا.. ليس هناك فرق بين العامية والشعر الشعبي ولكن هناك نوع من الغباء والتعالي على لغة الشعب ولا أدري لماذا؟ رغم أن التاريخ يثبت أنه حين تنجح الحكومة للشعب وتتمازج لمصالحه تزدهر كل الفنون الشعبية ويفقد الفنان الشعبي.

وليس أدل على ذلك من تجربة (تل العمارة) التي كانت تكتب كل مخاطباتها الرسمية باللهجة العامية، وهذا يؤكد أنه حين تتوحد مصالح الحكومة مع مصلحة الشعب يحدث الرقي ويتطور المجتمع.

الأبنودي.. لا عامية ولا شعبي!!

/ ألا تتفق معي في أن الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودي حقق هذه المعادلة في أنه شاعر وأنه أكثر من اقرب من روح الثقافة الشعبية في الوقت نفسه؟

- الأبنودي.. ليس شاعر عامية، وليس مثلاً لشعراء العامية في مصر، الأبنودي فقط جزء من المؤسسة..

/ اسمح لي هذا تجزئ صارخ على حق شاعرنا الكبير عبد الرحمن الأبنودي، وهذا ليس رأيي الشخصي ولكن رأي جميع النقاد والمختصين.. أليس كذلك؟

- ليس لي صلة برأي النقاد أو المختصين الذين يتحدثون عنهم.. هو فقط وشكل حقيقي وموضوعي مؤلف أغاني جيد وليس شاعر عامية، ولعلك تتذكرين ما كتبه لعبد الحليم حافظ ومحمد رشدي وغيرهما.

/ أفهم من ذلك أن هناك تضاداً في العلاقة بين شعر العامية والأغنية أو أنه لا علاقة بينهما أصلاً؟

- الشاعر الشعبي عامة هو الذي يكتب ليس من أجل تحويل شعره إلى (سبوية) تجلب النقد أو (المصارى) والرضا.

- وأصدق نموذج للشاعر الشعبي هو «أحمد بن عروس» لأن شعره داخل في سيج اللغة اليومية للناس وهذا ما حققه فقط أحمد بن عروس



هاجمت عبد الناصر في الزناينة .. وبكيتة حين مات وكتبت فيه ما لم يكتبه شاعر عربي معاصر.

والمتنبى.

- ويستأنف أحمد فؤاد نجم حديثه عن الأبلودي بأنه صناعة إعلامية، يتساوى في هذا مع غيره من نجوم الإعلام، وهو بعيد كل البعد عن الشعب والتعبير عنه، فهو يعيش في الزمالة مع الاستقراطيين، وليس حريصاً إلا على مكانته في المشهد الإعلامي، ولكنه ابتعد عن المشهد الشعبي.

/ لا.. قل لا أن شاعرنا عبد الرحمن الأبلودي عبر تماماً عن الشعب ما كان استحق كل هذا التقدير وهو من أمضى شاعرنا العظيم فؤاد حداد في ديوانه «الأرض والعلى» مقولة «والأرض فين لما يترمي ف سيلة بشاعر نبول، وديوانيه «جوابات حراجي» و«وجه» على الشط وأحمد سماعين، «الموت على الأسفلت» والمشروع والمملوع» إلخ.

وجين قال:

وأنا لابس بئلة صمغ

وصمغ لانا عندي بذات ولا ليا عيال

لكن من عيلة الصال

ميل، حمل، كمل، وأعمل كل اللي ما يعمل

وأنا أعرض بذلك جسي وأشيل للمسهد

مادام في الآخر يبقى ف بلدى حبيبي شيء

شيء زبي العلم الأزيق... اسمه للمد..

/ وهذه كانت قصيدة بعلوان «أغنية السيد العالي»، ألا يعني ذلك أنه ملتحق تماماً بأمل وأحلام شعبه؟! وهل تكفي كل هذه التجوية في جملة واحدة؟

- ويرد أحمد فؤاد نجم بانفعال شديد: لا، عبد الرحمن الأبلودي، شاعر المؤسسة، وليس الشعب، وإماذا هو بالتحديد يفوز بجائزة الدولة؟! وإماذا لا يفوز فؤاد حداد، أو صلاح جاهين، أو فؤاد قاعود أو بيرم أو بدیع خيري، أو سيد حجاب؟ وإماذا حبيت الجائزة كل هذه السنوات، ثم ظهرت على يد الأبلودي المعجزة!!

/ نقول هذا على من كتب «عدى النهار» و«المسيح»، وغيرها ومازالت كلماته هي أقرب الكلمات وأجملها في أي مناسبة وطنية؟

- ألم أقل لك أنه مؤلف أغاني جيد ولكنه ليس شاعر عامية، وإلا ماذا نقول عن مرسى جميل عزيز وعبد الفتاح مصطفى الذي كتب:

«طوف بجلة رينا في بلادنا وأتفرج وشوف ضفدين يبقولوا أهلاً..
والخيل ساجد صفوف وإيشامة شمسا أجمل تحية للضيوف..»

- «أحكموا أنقار..» والله هو مجرد مؤلف أغاني «شاطر» ويس!!

/ هل أنت محافده على الأبلودي لهذه الدرجة؟

- أنا لو، حافده على الأبلودي، أنا أعمل زيه!! أصحاب المؤسسة، وأكتب أغاني زيه، وأحسن منه كمان..

اتهايات .. رجاء النقاش

/ وما رنك على مقال الناقد الكبير رجاء النقاش حين هاجمك ودافع عن الشيخ إمام؟ وماذا قصد بانك الفريت على الشيخ إمام والناس لجمعين؟

هذا رغم تحمس رجاء النقاش وتبنيه تجربتك مع الشيخ إمام في البداية؟

- (هذا نوع من الردح، ولا تعليق عندي وكيف أرد على هذه الشتائم!! وطبيعي أن أي تعبير صادق عن هموم الشعب وأحلامه وأوجاعه لا بد

وأن يزعم المؤسسة بصفة عامة وكل من له صلة بها)..
هكذا بدأ فؤاد نجم رده ثم قال بحسم أولاً رجاء النقاش لم يتحسم
لجوريتنا أنا والشيخ إمام كما ادعى، ولكنه كان موقفاً من قبل السلطة
لاحتواءنا، وعند تقديمه لنا في أي حفل مثل (نقابة الصحفيين) مثلاً،
كان يشترط علينا، عدم إلقاء أغاني بعينها، وحين قدمنا الأستاذ رجاء
النقاش في إذاعة صوت العرب قدمنا بالعنوان التالي: «مع ألحان الشيخ
إمام، وكان الألحان هي الحدوتة أو القصيدة، وكان كل ما يزعم السلطة هو
الألحان»..

وبهذه المناسبة أذكر واقعة رواها لي الصديق القاص أحمد الخميسي
والذي كان يرافقتي في معتقل القناطر، وأفرج عنه قبلي، ولما خرج من
المعتقل وجد أن «الأستاذ» رجاء النقاش يهاجمني في كل مكان فقال له
من موقع الصديق: كيف تهاجم نجم وهو معتقل؟! فأجاب: «بأنني أهاجمه
لأنه شاعر رديء.. فرد عليه الخميسي قائلاً بتهكم، هل تعتقد أنهم أخذوه
في المعتقل لكي يعلموه كيف يكتب الشعر!

وهذه القصة تسارى عدلى في مدلولها العنوان الذي أطلقه علينا
النقاش (مع ألحان الشيخ إمام) أرى شخاف وجهها لي..

/ ولكن رجاء النقاش اهتم بنجربتك أنت والشيخ إمام بالفعل على
صفحات مجلة الكواكب وعبر إذاعة صوت العرب وهذا موقفٌ وحقوقي؟
- أنا لا أنكر أنه أفرد لنا صفحات كثيرة في مجلة الكواكب ولكنها كانت
تعليمات من فوق، وكانوا يذيعون الأغاني محذوفاً منها العبارات التي
تثير في رأيهم غضب الشعب وهذا تشويه لنا.
وعند سؤال رجاء النقاش عن ذلك كان ينكر مسؤوليته ويقول أسألو صوت
العرب..

نادم على القصيدة

/ أمر الرئيس جمال عبد الناصر بحبسك أنت والشيخ إمام على إثر أغنية
سينا، لأنه اعتبرها إهانة للجيش المصري الذي ييخذ كل دمه فداء
للوطن..

فقد كتبت:

الحمد لله خططنا تحت بطاطنا

يا محلاً رجعة.. ظباطنا

من خط النار

لا نقول سينا... ولا سيدنا

ما تفتكرناش

إيه يعني في العبة.. جرينا

ولا في سينا

هي الهزيمة تسيينا

إننا أحرار..!!

- أعترف أنني نادم على هذه القصيدة ولقد حاولت نسيانها لأنها
توجعي أنا شخصياً.

/ إذن عبد الناصر له الحق أن يغضب ويعلقك المعتقل أنت والشيخ إمام؟
- له الحق في الغضب فقط، ولكن مسألة الاعتقال.. ليست من حق أحد.

أبدأ أن يصدر قرار لأي مبدع أو شخص عادي..

/ إذن كيف بك في زنتك رغم أنه حبسك؟

قال لي هيك: هذه
الأغاني لم تحدث في
تاريخ مصر.



- لأنه زعيم ووطنى لا يستطيع التاريخ تجاهله وأنا لا أستطيع مقاومة محبته، ولقد كتبت في عبد الناصر ما لم يستطيع أى شاعر عربى معاصر أن يكتب فيه بيتين فقط أو سطرين وهى قصيدة (زيارة لضريح عبد الناصر) فقد رثيته كأننا:

موسى نبي، عيسى نبي، محمد نبي
وكل وقت له آذان..
وكل عصر وله نبي
ولحنا نبينا كنه
من صلحنا نابت
لا من ساهم وقع
ولا من مره شابت
ولا انخسف له القعر
ولا النجوم غابت
أبوه صعدى وفهم
أمه طلعت ضابط
طبيب على أفنا وعلى المزاج طاب
فاجوسى من جصنا
مالوش مره ثابت
فلاح قليل الحيا إذا الكلاب غابت
ولا تطيش للعدا مهما السهام صابت.
عمل حاجات ممجزة، وحاجات كثير غابت.
وعاش ومات رسلا على طبنا ثابت.
ولن كان جرح قلبا كل الجراح طابت.
ولا بطولوه للعدا مهما الأمور غابت..

الشيخ إمام

/ هل بدايتك كانت تشبه بداية الشيخ إمام؟ وهل حكم سلومان جميل الناقد الأكاديمي (أنه جاهل) يطبق عليك أيضا؟

- أنا لم أدخل مدارس قط، وتربيت فى ملجأ بالزقازيق مع المظل اليتيم عبد الحليم إسماعيل شيانة الذى أصبح فيما بعد العذليب الأسمر.
أما بالنسبة لـ سلومان جميل فهو لم يكن ناقداً أكاديمياً إنما هو (مخبر) وقد كونت هذا الرأى بعد قراءتى لمقالاته فى الأهرام تحت عنوان (المخفقون والشيخ إمام) حيث يبلغ فيها أجهزة الأمن الجنائى السياسى حين كتب إننا جالسون فى ظل المدخان الأزرق نتهكم على الحكام، وأبىن أجهزة الأمن والرقابة.

هيكل .. والصحافة

/ هل معنى ذلك أن الصحافة لم تملك حثك أو تعرضت لهجوم كبير من كتبها؟

- طبعاً.. مثلاً الأستاذ محمد عودة علق على زواجى من صافيناز كانلم مندشاً بقوله: (يعنى شكوكى تروح سهر القماوى)!!

- أما د. لويس عوض فقال لى لم أشأ أن أتى إلى «حوش قدم» فى الغورية فسألت لماذا؟ فقال: لأنكم تشربون المشيش

- والأستاذ محمد حسنين هيكل قال عنا بعد سماعه لأعمالنا: «هذه صرخة جوع وسوف تقتلهم» (أنا والشيخ إمام) بالتخمة.. ولكنه بعد أن استمع إلينا فى منزل الأستاذ محمد سيد أحمد وبحضور د. لويس عوض ود. مجدى وهبة، ولطفى الخولى، والرئيس عبد العزيز بوتفليقة، وحيلما سألته لطفى الخولى بعد انتهاء السهرة إيه رأيك يا محمد بيه (هيكل)..
قال بالحرف الواحد (إن ما سمعته الليلة لم يحدث فى تاريخ مصر، المكتوب على الأقل).

وكان د. لويس عوض يقوم بتصوير السهرة بكاميرا فيديو فقلت لهيكل: «لاحظ أن د. لويس يصور الآن، فقال تعالى لى أنا مستعد أن أطبع رأيى هذا على أسطوانة!!

/ لم تترك ظاهرة من ظواهر الحياة السياسية والاجتماعية والفنية والثقافية إلا ونالها ملك هجوم ساخر لأذع فمن هو: الكاتب الرسمى، والمطرب الرسمى والشاعر الرسمى؟

- الكاتب الرسمى: محمد حسنين هيكل، والمطرب الرسمى محمد عبد الوهاب، والشاعر الرسمى صلاح جاهين ثم الأبنودى الآن.

هذه أول مرة تذكر صلاح جاهين بمصر؟
- ذكرته وقلت أنه الشاعر الرسمى للنظام وأحب أنضيف أنه أخذ منى (دولا مين؟ ودولا دولا مين؟ - دولا صاكر مصريين.

بهاء كتب بأنى صاحب أول أغنية فلسفية.



/ ولكن لماذا تم الانفصال بينك وبين الشيخ إمام بعد رحلة حب طويلة وتشكيل هذه الظاهرة الفريدة؟ وإتهام البعض لك باستغلالك على أمواله؟
- أسباب الانفصال كثيرة، ولكن الشيخ إمام توفاه الله ولا داعي للخوض في هذه الأسباب وأحب أن أؤكد أن كل من كتب في هذه الخلافات لم يكن حمن النية، ثم أننى أود أن أقول لك مخلصاً شعبياً «يا غراب جى مين؟» قال جيبى من بلاد القشطة.. قالوا له كان بان على مفاركة!!
حتى النقود التى كتبها الشيخ إمام.. هى من حقنا مناصفة..
والشيخ إمام كتب أموالاً كثيرة، ولا أعرف من سرقها منه، والدليل على ذلك أننى تكلمت بدفن الشيخ إمام على نفقتى الخاصة.
/ تحدثت من قبل عن ارتباطك بالشعب.. ترى ما السر فى أنك غير مشهور أو معروف لدى كثير من هذا الشعب؟
- أنا فعلاً مرتبط بالشعب ومنه وإليه، ولكن كونى غير مشهور فهذا يرجع لأن هناك تعقيداً إعلامياً على أشتامى، لذلك فكل الناس تعرف أغاني الأبنودى وعبد السلام أمين، وبخيت بيومى، وسيمر الطائر ومحمد حمزة، كل هؤلاء عرفهم الناس نتيجة للإحلاح الإعلامى.
ومن أجل هذا حجب عني لقب الشاعر الشعبى ولكن شعري باق، وموجود، وسوف يأخذ فرصته فى الوقت الذى يحدده، لأننى أؤمن بأن العمل الفني الحقيقي كائن هو يحمل أسباب استمراره ووجوده.

دولا ولاد للفلاحين..
ولم يشر إلى أننى صاحبها مطلقاً..
/ وإمادنا لم تحاول أن تكمل تطيوك أو تصقل موهبتك بالدراسة؟
- أنا أتق نفسي بنفسى، وحتى الآن لا أعرف علم العروض ولم أحاول قراءته لأنى أؤمن بأن الشعر موهبة فطرية، وثقافتى تكونت من خلال قراءتى الخاصة وهى تحصيلى الخاص وأول كتاب قرأته كان رولية (الألم) لـ جوركى ثم يوميات ناندي فى الأرياف لـ توفيق الحكيم. ثم قرأت ليريم لوتنسى ويديج خيرى والمتنبى.

أنا والخميسى

/ قال.. عبد الرحمن الخميسى «إن الشاعر أحمد فؤاد نهم يستعمل الصور الشعبية فى شعره، وأخطر من هذا أنه يستخدم الصياغة الشعبية فى نظم أغانيه فلا يصنع فى جسد الشعر الشعبى ألحانة من التهويم لا يستطيع أن يطور بها».

«إن قصائده البسيطة تستمد روحها من بساطتها وكونها تمشى بقدميها على الأرض.. أرضنا نحن».

- أبتسم أحمد فؤاد نهم وقال:

«شوفى الناس اللى يفهم،

صباح الخير على الورد اللى فتح

فى جنان مصر

صباح العنديل يمشى

بالحن السبور يا مصر

صباح الداية واللقمة

وربى الملح فى الزفة

صباح يطعم بأعلامنا

من القلعة ثياب النصر

- وهذه الأبيات فى الحقيقة لم أستطع مقاومة غنائها معه وهو يرقى بأنامله على طاولة السفرة التى كنا نجلس بجانبها.. فهى أغاني فترة دراسى بالجامعة التى تربيت عليها.

/ تناول ظاهرة أغانيكما معاً أنت والشيخ إمام بالتحليل د. حمن حنفى، ود. فؤاد زكريا ود. أحمد أبو زيد، باعتباركما امتداداً للشيخ محمود صبح، ودرويش الحريرى، وعلى محمود وغيرهم من أساطين الإنشاد النديى.

/ ترى لماذا تعرض كل هؤلاء للتحليل «الظاهرة» الجديدة الخاصة بك

والشيخ إمام، وإمادنا كنتمما ظاهرة مصرية خالصة بهذا الشكل؟

- وإسأل فؤاد نهم فى الحديث بحماسة قائلاً، نعم فكل قصائدى تؤكد على مصرى، أنا لست خواجة ولم أنبهى بالحضارة الغربية رغم أننى عشت فى باريس ولم أنسحق أمام هذه الحضارة، لأننى فخور بحضارتى

والجانب الأكبر من ثقافتى مستوحى من الموروث الشعبى المصرى.

وهؤلاء المفكرين والأساتذة مخطئون لوطن يدرسون أى ظاهرة برصونها ويحولونها ويربونها تستحق وكذلك جديرة بأن تدرس.. حتى

أن أساتذنا أحمد بهاء الدين قال عن أغانيها، أنها أول أغنية فلسفية فى تراننا الغنائى تقمص بك فى تأملات عميقة ثم تملق بك فى سموات

الحرة والمساوئل..

اللحن يعبر عن المعنى والمعنى يرقى باللحن ويتألق..

غياب المثقفين .. ليس خيانة .. بل خيابة !!

وعن نيكسون قلت:
شرفت يا نيكسون بابا
بابتاع الروتجيت
عملوا لك قيمة وسما
سلطين الفول والزيت
وأهو مولد ساير دابر
شيلاه يا سي صاحب البيت..

وهل هذه تيدو بعيدة عن هموم الناس، ما هي السياسة؟ هي لقمة العيش وضحة أولادنا، والأمر يخص صميم هموم المواطن المصري..
/ تحدثت عن أن انتشار أغانيك والتفاعل معها يكون مع المثقفين أكثر ما رأيك في موقفهم؟

- حين قلت المثقفين قلت ذلك لأنني أرى أن مكانهم وسط الناس، إلا إذا كان هؤلاء المثقفون مولودين في الأسكيمو وليس في مصر، ولا بد أن يرجعوا لأصولهم.

/ وماذا عن مصطلح خيانة المثقفين في تصورك؟

- بارتيت حتى هم ليسوا خائفين، فالخائن يتبض مقابل خيافته، ولكنهم مطوعون ويدون مقابل هي (خيابة) وليست خيانة!!

/ وهل معنى ذلك أن دور المثقف غالب وغير قاعل؟

- أنا أدرك تماما حجم الدور الذي يمكن أن يلعبه المثقفون لو أتفهموا وتفاعلوا في هموم الناس. المثقفون هم عقل مصر الطبيعي ولا أعرف كيف يتقبلون أن يصبحوا غائبين، وكأن عقل مصر في أجازة..

الانتفاضة

/ أحمد فؤاد نهم.. أين هو من الانتفاضة وهل معقول وفي إطار كل



وسوف تصل أعماله ونظري بالانتشار وتصل لأذان الناس وقلوبهم أصحابها الحقيقيين وذلك يرجع لأنني أكتب هموم الناس التي أعيش معها، وأغاني مثلهم منها ولا أكتب لهم كلاماً شعبياً فالسألة ليست مجرد معرقات شعبية جذابة ولكنها هموم وأحلام، وأوجاع وأفراح شعبية.

/ ولكن هل الحديث عن جيفارا، وديستان، ونيكسون يمكن أن يكون قريباً من هموم الشعب المصري؟

- الشعب المصري يعرف هؤلاء جميعاً ويبني مواقفه من مواقفهم، وأتصور أنني مثلاً سبب انتشار كلمة جيفارا خاصة بين المثقفين.

جيفارا مات.. مات المناضل المثالي

يا ميت خسارة ع الرجال

مات الجدع فرق مدفعه جوه الغابات

يا تجهزوا جيش الخلاص

يا تقولوا ع العالم خلاص..

هكذا أعرض تجربة مناضل حقيقي وهذه الأغنية بالذات كانت تضفي بأعلى مستوى من التفاعل بين الجمهور سواء الطلاب أو المثقفين.



سأكتب للانتفاضة .. ولكن ..



هذه المذابح، والممارسات الوحشية الإسرائيلية، ولا يتحرك لك ساكن ولا
تكتب حرفاً في الانتفاضة ويعترف إنتاجك من عام ١٩٦٨؟..

- لا .. لقد كتبت على إثر مذبحه أولول الأسود في الأردن بدمي

وبإحساسي أذكر منها:

الخط ده خطي

والكلمة دي ليه

غطى الورق غطى

بالدمع يا عليه

شط الزيتون شطي

والأرض عريية

نسايمها أنفاسي

وقرابها من ناسي

وأنا رحت أنا ناسي

ما هستيش هيه

والخط ده خطي والكلمة دي ليه

/ وهل هذا يكفي، تنقطع أكثر من ثلاثين عاماً ولا تشارك ولا تتفاعل
مع أحداث الانتفاضة؟

- تريد الحق .. بصراحة أنا أخجل أن أكتب حرفاً في هذه الانتفاضة

وهذه الملاحم والبطولات، حتى البنات واجهتنا بعجزنا وقمن بعمليات

فدائية، وأى كلام لن يجدي ولن يعبر عن الحالة، الوضع يحتاج لدم،

ومدافع وشهداء وليس الكلام، الموقف تعدى مرحلة الكلام .. ومازلت

أهدى كلماتي لكل فدائي وفدائية حمل حياته على كفه وطلع ينفذ عملية

فدائية وأقول لهم:

يا فلسطينية .. والبناتاني رماكوا

بالصهيونية .. تقتل حمامكوا في حمامكوا

يا فلسطينية .. وأنا بدى أسافر حناكوا

ناري في إيديه، وإيديه تنزل معاكوا

على رأس الحية، وتضوت شريعة هولاكوا ..

/ هذه أغنية منذ عام ١٩٦٨ ماذا تكتب لعام ٢٠٠٢؟

- أعذك بأن أكتب قصيدة عن الانتفاضة وربما حوارك هذا هو أول

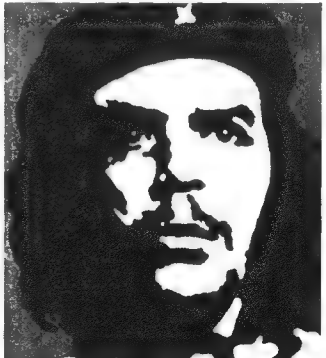
حافز حقيقي للكتابة .

ولكن لا تنتظروا كلاماً يليق أو يرتقى إلى مستوى ما يقدمه الشعب

الفلسطيني البطل من تضحيات وبطولة مذهلة .. وخيركم من جاد بما

عنده وأنا أعد بأنني سأقدم ما عندي، وهو تافه وضعيف بالنسبة لبطولة

وعظمة الشعب الفلسطيني .





الـجـذور

ثقافة الجسد



منذ وجد البشر على الأرض، لم يتغير جسد الإنسان، ولم تتغير مكوناته أو وظائفه الأساسية. لكن الذي لا شك فيه أن النظر إلى الجسد وفهمه والتعامل معه قد اختلف اجتماعيا وثقافيا عبر مراحل التطور التي مر بها الجنس البشري وفقا للظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بل السياسية أيضا.

وفي هذا الملف يتحدثنا د. احمد مرسى عن الثقافة الشعبية والجسد فيما يتناول ابراهيم فتحى تاريخ الرواية المصرية وكتابة الجسد.

اما الدكتور عاطف العراقي فيشرح لنا ثقافة الجسد من منظور فلسفى ويتحدث د.هدى زكريا عن ثقافتنا واجسادنا وتذهب بنا ماجدة مويرس إلى السينما المصرية ولغة الاجساد ويطل محمد حمزة على الفنون التشكيلية وفكر الجسد بينما يشرح عزازى على عزازى سيمفونية الجسد والرقص الكبيرى.

ويهى د. محمد عبد العظيم سعود هذا الملف الخاص بالحديث عن ثنائية الروح والجسد.

الثقافة الشعبية والجسد

د. أحمد مرسى

تعزيزه واختلافه. كما أنه - في الوقت ذاته - مظهر أساسي من مظاهر اتفاقه مع آخرين ينتمون إلى جماعته، واتصاله بهم. وما أن الجسد هو المكان والزمان الحيوان للناسي للإنسان، فإنه من غير الممكن بالفعل نفيه أو إبعاده كلياً. ومن هنا يصبح بناء رمزيًا، نفس درجة كونه بناءً بيولوجيًا ماديًا. ولعل هذا هو ما أدى - ويؤدي - إلى ظهور تفسيرات وتصورات وروى للجسد، لا نهاية لها، كل منها يسعى جاهداً لكي يسطيه معنى وقيمة. ولعل هذا - أيضاً - هو السبب فيما نراه من اختلافات بين مجتمع وآخر، وبين ثقافة وأخرى فيما يرتبط بهذا الأمر.

إن الجسد يبدو للثقافة العظمى منا - وكأنه أمر مسلم به، ربما لأننا نستخدم حواسنا الطبيعية في التعامل معه، سواء كان هذا الجسد جسدياً أو جسداً آخر لكن قدرًا قليلاً من التأمل سوف يقودنا إلى التسليم بأن التسليم إنما هو حصيلة تفاعل اجتماعي ثقافي أو أنه بناء اجتماعي ثقافي من نوع خاص.

وفي الثقافة الشعبية، وهي ثقافة جمعية بالضرورة، يصعب تمييز الفرد فيها اجتماعياً وثقافياً عن غيره من الأفراد كلها بشكل الجسد موضوعاً لانفصال الإنسان عن غيره؛ ذلك أن الإنسان في هذه الثقافة يمتزج بالجماعة وبالكون والطبيعة، بشكل محمى، ومن ثم فإن تصورات هذه الثقافة للجسد، هي في الواقع تصورات للإنسان/الشخصي... بمعنى أن صورة الجسد هي صورة الإنسان/الشخص ذاته، تلك الصورة التي شكلتها لتكون لتلائم مع الكون، دون انفصال أو انزعاج أو غريب.

وهذه التصورات تفرض صنفاً، شعراً بالألفة والقربى من كل ما هو حي، والمشاركة في كل ما هو حي، وتصل من المستحيل النظر إلى الجسد باعتباره عنصر عزل أو انفصال للإنسان عن غيره من الناس.. وإنما ينظر إليه باعتباره علامة على وجود الشخص وعلاقته بالآخرين.. إنه علامة تفرّد وتميز، لكن هذه العلامة لا تكتسب معناها أو دلالتها إلا من خلال ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه.

وفي المجتمعات الشعبية التي يستمد وجود الإنسان فيها معناه من الولاء للجماعة، وانسجام معها، ولا يتميز فيها الفرد عن غيره من الأفراد الذين يكونون معه نسيجاً اجتماعياً ثقافياً متناغماً، يكون وجود الفرد فيها موصولاً بالآخرين وبالكون من حوله، حيث لا يمكنه أن ينفلق على ذاته، أو أن يحصر وجوده في جسده المتفرّد المتميز عن غيره؛ ومن ثم لا يكون الجسد هنا عامل تفرّد اجتماعي أو ثقافي.. وعلى ذلك، لا يرسم جسد الإنسان - بمعنى جلده ولحمه وعظامه وحواسه - حدوداً فردية في هذه المجتمعات؛ ذلك أنه لا يتميز عن النسيج الجمعي الذي يكون فيه أو جزءاً منه عن غيره من شبيهونه، وحيث لا يكون فيها الإنسان فرداً - بالمعنى المعاصر - وإنما هو مجموعة علاقات، بأوصال الفرد من خلالها لتأكيد هويته ووجوده.

فالإنسان في المجتمعات الشعبية - في الحقيقة - يظل خاضعاً لكل اجتماعي جمعي ليس من السهل تجاوزه أو الخروج عليه. وينتظم هذا الكل مزيجاً من العلاقات التي يشترك فيها الإنسان والحيوان والنبات والعالم غير المرئي، حيث الكل يرتبط ببعضه البعض، ويؤثر في بعضه البعض.

وهذا فإننا ننحيز إلى عقلية جمعية تحكمها قوانين المشاركة، وتربط

منذ وجد البشر على الأرض، لم يتغير جسد الإنسان، ولم تتغير مكوناته أو أجزأؤه أو وظائفه الأساسية. لكن الذي لا شك فيه أن النظر إلى الجسد، وفهمه والتعامل معه قد اختلف اجتماعياً وثقافياً، عبر مراحل التطور التي مر بها الجنس البشري، وتبعاً للظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والسياسية أيضاً.

نقد كان جسد الإنسان على طول التاريخ - وما يزال - محل الاهتمام من مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية. وزاد هذا الاهتمام خلال الخمسين سنة الأخيرة به، بشكل ملحوظ، لا باعتباره كياناً مادياً طبيعياً فحسب، وإنما باعتباره أيضاً موضوعاً للدراس والتحليل من زوايا متعددة، على أساس أنه يعبر - فيما يعبر عنه - عن جانب مهم من الجوانب التي تحدد هوية الإنسان، ورويته النفسية، والعالم من حوله. ولسنا في حاجة إلى التذليل على أن وجود الإنسان مرتبط - في المقام الأول - بجسده. وما تزال معرفة هذا الجسد، وإدراك أسرارها، يكتنفها قدر هائل من الغموض، رغم أن هذا الجسد قد يبدو - للوهلة الأولى - أمراً بديهياً، سهل الإدراك.

والحقيقة أن الصورة التي يرسمها مجتمع ما للجسد، ومكوناته، تستمد عناصرها من الرموز السائدة في هذا المجتمع - تلك الرموز التي تحدد الوظائف التي يقوم بها الجسد، وتنهض بها أجزأؤه المختلفة، وأهميتها، وعلاقتها ببعضها البعض، مما ينتج عنه في النهاية، نوع من المعرفة التي تيسر للإنسان أن يدرك معنى هذا الجسد، ووظيفته، وما يرتبط به من بهجة وفرح، وما يصيبه من وجع وألم... إلخ.. وهو ما يتيح له أن يدرك حقيقة موقعه من المجتمع/ العالم، وعلاقته بالناس الآخرين من حوله من ناحية، وأن يعمل على أن يكون ذلك متفقاً مع رؤية مجتمعه للعالم من ناحية أخرى.

وعلى ذلك، فإن ثقافة المجتمع - في رؤيته للعالم - تحدد رؤيته للجسد.. مكوناته، وتعبيراته، وتأنجه المثالي، وجوانب جماله وقيمته، وضعفه وقوته، وتعطيه معناه وقيمته، وإطار علاقته بصاحبه (الإنسان/الشخص) وبغيره.

والثقافات الشعبية لا تفصل الإنسان عن جسده، ولا تميز بين الجسد والشخص، ومن ثم فالجسد بالنسبة لها، اتصال وليس انفصالاً. إنه اتصال بالآخر، وبالكون، كما أنه ليس انفصالاً عن صاحبه ذاته.. إنه هو جسده.. ذلك الجسد الذي يعطيه كينونته، ووجوده.

والجسد - طبيعياً واجتماعياً أو ثقافياً - هو علاقة الإنسان، ومظهر

القم يضحك.. والإيد بتديني (والإيد بتديني: اليد تعطيني)
الغالية.. محلاها.. وهي بتقابلني (محلاها: ما أحلاها.. وهي بتقابلني:
وهي تقابلني)

محلاها وهي بتقابلني..

مقابلتها حلوة.. وهي بتقابلني..

القم يضحك.. والإيد تناولني..

إن أجزاء معينة من الجسد، تكسب أهمية خاصة في الثقافة الشعبية،
ولعل أكثر هذه الأجزاء أهمية، هو «الوجه»، وربما كان ذلك لأنه
الجزء الأوضح فردية والأكثر خصوصية في الجسد، أو لأنه يشير
بشكل رمزي إلى هذا التوازن الدقيق في إطار الثقافة الشعبية، بين
الجمعي/ الجسد، والفردى/ الوجه، على الصعيدين المادى والمعنوى.
ففي إحدى الأغاني الشعبية التي نغنيها للنساء في مناسبات الخطبة
والزفاف، يعبر عن جمال العروس من خلال الأوصاف التي تحملها
هذه الأغنية:

- المغنية: على اللوار يا سماره.. وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

x المرددات: على اللوار يا سماره.. وعلى اللوار وأنا أبوع روى..
- المغنية: آ.. يا شحرك سلب جمال.. (سلب: حبل طويل يستخدمه
الجمال)

وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

x المرددات: (يرددن مطلع الأغنية، ويتكرر ذلك بعد كل مقطع)
- المغنية: وبيا القوره هلال شحان.. (القوره: الجببة)

وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

x المرددات: على اللوار يا سماره.. وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

- المغنية: وبيا العاجب خط القلم..

وعلى اللوار وأنا أبوع روى..

مع كل الكائنات الحية، والأشياء الجامدة التي تشكل المهاد الذي
يعيش فيه الإنسان الذي يستطيع باستخدام جسده أن يتواصل مع مختلف
العناصر والرموز التي تشكل عالمه والتي تعطي معنى للوجود الجمعي
الذي يشكل هو جزءاً منه. ففي الاحتفالات بالموالد، وفي حلقات الذكر،
وحلقات الزار- على سبيل المثال - تخطط الأجساد بلا تمييز، وتشارك
في طقس جمعي، قد يتوافق أحياناً يتصادم مع تعاليم دينية أو قيم ثقافية ما..
فما هو رصين أو جاد في الحياة قد يصبح داعياً للتفكير والتأمل، أو مثاراً
للسخرية والاستهزاء، مما لا يمكن كبحه في الجماعة التي وحد بينها
الاعتصاف بمبادئ وأعراف، أو الخروج عليها؛ ذلك أن مثل هذه
الممارسات إنما هي في حقيقتها ماضيات تنتج للجماعة - مؤقفاً - اتصالاً
وتواصلًا بعيداً عن توترات الحياة الاجتماعية. فحلقات الذكر، وممارسات
الزار، وغيرها تفصل وتصل، وتجل وتزج، والجسد المتماثل هنا وهناك
يشكل حلقة وصل بين المشاركين، ويشير إلى اتفاقهم وتواصلهم.. بمعنى
إنهم ليسوا أجساداً منفصلة.

فالجسد المتماثل في حلقة الذكر أو الزار، مفعم بالحوية، مشترك مع
غيره، متمزج ومتمازج معه، ومنقطع عليه وعلى الكون، ثائر على الحدود
المفروضة عليه، والقيود التي تحد انطلاقه.. إن أجساد هؤلاء الأفراد
تشكل في حقيقتها جسداً جمعياً كبيراً ذاتاً ذاتاً خاصة.. جسد متجدد
دائماً.. غير معزول أو منفصل أو متفكك على نفسه.

إن ما ترفقته الثقافة الشعبية هو تصور الفرد أو الانفصال عن
الجماعة أو الكون، أو أن يكون هناك انقطاع بين الإنسان وجسده.
وللأسف فإن التراجع الحادث الآن في الاحتفالات بالموالد وغيرها من
الممارسات المرتبطة بالمعتقدات والمعتقدات الشعبية إنما يشير في جانب منه
إلى ذلك الاتجاه الذي يميز بين الإنسان وجسده، وبين الإنسان والآخر..
إلى الجسد/ الإنسان المعزول.

إن الجسد في الثقافة الشعبية هو الموجه والمحقق للمشاركة وليس
الدافع إلى الانعزال أو الانفصال أو الاستبعاد. إنه هو - الجسد - الذي
يربط الإنسان بكل المواقف غير المضمومة، والعناصر غير المرئية، وهو
من هذه الناحية لا يمكن أن يكون كياناً مستقلاً منفكلاً على ذاته.
والإنسان الذي هو بالفعل جسد من جلد وعظام ولحم ودم، هو في حقيقة
الأمر تعبير عن قوة ذات قدرة فائقة على التأثير في العالم، وذات قدرة
فائقة أيضاً على أن تتأثر به.

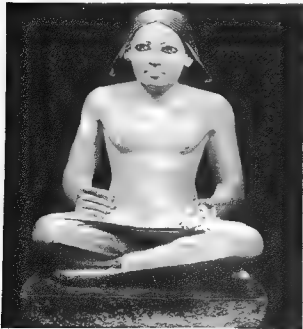
وهنا نعيد التأكيد على أن الثقافة الشعبية لا يمكنها النظر إلى الإنسان
بشكل منفصل عن جسده حتى بعد أن يصيبه الموت. وهي - أي الثقافة
الشعبية - على سبيل المثال، لا تنكر الموت انكاراً كاملاً، كما أنها لا تنقله
قبولاً تاماً. وهذا التناقض بين الأفكار والقبول يبدو معبراً عنها، ومتشعباً
به من جانب النساء خاصة.

فمن ناحية يعبرن عن قبول قدرى أو واقعي للموت، ولنهيابة
علاقتهن بالميت (الجسد/ الإنسان) ومن ناحية أخرى يعبرن عن
رغبتهم في الاستمرار في هذه العلاقة، وعن أمل في أن الميت يمكن أن
يكون حياً، ومن ثم يصور حياً، يتصرف كالأحياء:

محلاكي يا غالية لما تناديني (محلاكي: ما أحلاكي)

يا أمه يا غالية (يا أمه: يا أمي)

محلاكي لما تناديني..



أى أن وجهه تبدو عليه سمات الحاج الصالح التقى، لكن طبعه السيء لم يتغير. ويرتبط بهذا المثل حكاية عن أن اللفظ حج مرة، فلما عاد، طلعت القفران أنه يمكن الاطمئنان إليه، فذهبوا لتنهله من العودة من الحج. وعندما اقترب منه كبير القفران، نظر إليه، قرأ علامات القدر في عينيه، ففر هاربا ونجا نفسه، وأجر بقية القفران بما رآه ولاحظه.

هذه في الحقيقة مجرد أمثلة يمكن أن تشير إلى أن الوجه يمكن أن يكون رمزاً للشخص، وتكتسب من هذا أجزاء أهمية تفوق غيرها من أجزاء بقية الجسم، أو هكذا على الأقل تبدو هذه الأجزاء من خلال المأثورات الشعبية كما سبق أن رأينا في الأغنيين اللذين ذكرواها.

ولمنا لاحظنا أن اللفظ والوجهة والشعر والعينين يحلون مكانا خاصا في هاتين الأغنيتين اللتين تغنيان عادة في مناسبات الفرح والاحتفال بالزواج، لكننا سلاحظ أيضا أن هذه الأجزاء تحتل أهمية خاصة في نوع آخر من الغناء هو "العجيد"، الذي يقال تقبعا وحزنا على الموتى، لكن في سياق آخر بالطبع، نينا لمناسبة الغناء.

تغنى المجددة:

- دالقول عليكى يا حلوه للتيسيم.. دالقول عليكى..

يا حلوه للتيسيم.. يا حلوه للتيسيم.. (فرس) العايق على البرسيم

- يا حلوه البسمه.. يا مين يوصلنى عندك..

يا حلوه للتيسيم.. يا ضدايا.. يا حلوه البسمه..

يا قمر بيحسوى يا بنتى.. فى الليالي الضلمة.. (بيحسوى: يضىء -

الظلمة: الظلام)

- دودة يتمخطر.. أنا ريت (تتمخطر: تمشى محبة - ريت: رأيت)

فى الترية.. دودة يتمخطر.. (الترية: للقر)

كلت العيينين.. ونالزله على الشلب الأخضر.. (كلت: أكلت - الشلب:

الشارب)

- كل منه يا دود.. كل منه.. وخلى لى..

كل منه وخلى لى.. سايه عليك اللبى.. (أترسل إليك اللبى)

كل منه.. وخلى لى.. عينه نزعاعنى..

كل منه وسب لى.. سايه عليك اللبى.. (سب لى: أترك لى)

سب لى.. لسانه يلاغنى

وإن كلت.. كل بالراحه.. حلفك بالنبى..

كل منه.. وخلى لى.. دراعه لأجل بعمى.. (دراعه: ذراع)

- ما تاكل لسانها يا دود..

والنبى ما تاكل لسانها.. لسان أمى

والنبى ما تاكل لسان أمى..

دا كان يرد الغيبة عنى..

عيني عليها.. من سبان الخيط "عيني" (سبان: نبات رقيق)

شوقوا شعر العذبة.. من سبان الخيط

زعت وقالت.. ما نزعلىش يا مه.. دانا من الغسل لم كديت (كديت:

صفت شعرى)

عيني م السبان الأصفر.. شعر العذبة.

شوقوا شعر الحليه.. دام السبان الأصفر..

ما نزعلىش يا مه.. م الفضل منى قادرة أصفر..

× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

- المغنية: ويا عيونك غيور غزلان..

وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

× المغنية: ويا جحك خاتم سليمان (حكك: فحك)

وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

- ويا منخورك بلحه من الشام.. (منخورك: أنفك)

وعلى النوار وأنا ابيع روحى..

وفى نص بدوى يغنى الرجال:

× المعنى: أول ما نبدى (نبدا) بالقول.. تعالى هنا قدامى (أمامى -

قدامى)

× المرددون: أول ما نبدى (نبدا) بالقول.. تعالى هنا قدامى

× المعنى: يا شعورك كيف اللدين.. ويردى فرق غزير إماى (ماء)

- المرددون: ويردى فوق غزير إماى

× المعنى: والقوره هلال شبام.. وهالل من غربا ضاى (ضواء - نور)

- المرددون: وهالل من غربا ضاى

× المعنى: وعيونك سود بلا تحكىل..

اللى يخرزانه (ينظر إليها) طاح (يفق) قفيل.. وما ضنى (وما أظن) عاد

ينفع شأى (شئ)

× المرددون: وما ضنى عاد ينفع شأى

× المعنى: وسونك صنف ريالآت.. (جمع ريال، إشارة إلى الريال للعملة

الفضية)

يعن فيه الباشاوات..

القم سديته بأصباعى (بأصبعى)

- المرددون: وسونك صنف ريالآت.. يعن فيه الباشاوات..

القم سديته بأصباعى

وتسمر الأغنية (المجردة) كسابقتها تصف بقوة أجزاء الجسد،

الرقبة، الصدر، الخصر، الوركين، الساقين، لكن الملاحظ أن الوجه يحتل

المكانة الأولى والأكثر عدداً من مقاطع الأغنية.

وفى التمييزات و الأمثال الشعبية، سلاحظ أيضا كثرة الكنايات التى

يستخدم فيها الوش/ الوجه:

- وشه حلو: للعاول

- وشه وحش - مكر: للتشاور

- وشه بشوش/ كثر..

- وش بشوش ولا جوهر ملو الكوف

- ويعنى استغنى مبصاً أفضل من أن نملأ كفى بالجواهر.

- وشه يقطع الخميرة من البيت

- ويعنى أنه إسان يغير التشاور.

- وشه ما يمشك للريغيف السفن.

ويعنى أنه نكد بالطبع لدرجة أنه لا يتسم لخروج الرغبة اللطازج

من الفم وهو ما يعد مثار فحش وغبطة للريغبين عندما كانوا يصنعون

حبزهم فى بيوتهم ليؤكد طازجاً.

- الوش حاجج والطبع ما تغيرش



ولمّا نلاحظ أيضاً أن هذه الأجزاء تتجاوز وظائفها الطبيعية، لتعبر عن وظائف أخرى تقوم أساساً على تحقيق التواصل الإنساني، فالقم ليس هو ذلك الجزء الذي يزدرد الطعام، ولا اللبحة هي ذلك الجزء الأعلى من الوجه الذي يعلو العينين، وليست العينان هما أداتا النظر فصب إذ يصبح القم مكان الالتصام وما يرتبط به من معان والجبهة مكان الضياء، والعينان أداتا الرعاية والاهتمام بالآخر.

إن هذه الأجزاء التي تعبر عن الجسد والتي يمكن أن نستخدمها رمزاً له، تؤكد من خلال النصوص السابقة، أنها غير مقطوعة الصلة بالعالم الخاص الذي تتحدده الثقافة الشعبية، وإنها جزء منه حتى وإن كان الأمر يبدو وكأنه غير ذلك، حيث يبدو أن الجسد قد اختفى من الوجود.

وهكذا يمكن لنا أن نلاحظ أيضاً أنه من خلال هذه الممارسات الشعبية توجد صلة رمزية مستمرة بين الإنسان وما يحيط به. وفي المعتقدات الشعبية يمكن أن نرى أن عنصرأ معدنياً أو نباتياً ينسب إليه القدرة على الشفاء من مرض ما أو زيادة قدرة أو قوة ما خاصة بالإنسان، ربما لأنه يهتدى في شكله أو خصائصه شيئاً ما من التشابه أو السمات التي تربطه بالعنصر المصاب أو بما يرمز إليه. فهناك كثير من المعتقدات حول أكل كبد أسد أو ذئب مثلاً، وعلاقة بين أعضاء جسم الإنسان والكواكب والنجوم وأنواع من الأحجار. وقد ترجع المعتقدات الشعبية ما يصيب الإنسان من ضرر أو مرض إلى عين حاسدة، أو أن من أراد به الضرر قد استخدم شيئاً من لوازمه أو بعضاً من أجزاء جسده كالشعر أو الأظافر مثلاً. وهنا فإن المعتقد الشعبي يجعل حضور الإنسان متصلاً في هذه الأجزاء البسيطة الصغيرة المأخوذة من جسده. ويلفتنا هذا إلى أن الجسد في المعتقد الشعبي ليس محصوراً فقط داخل حدود جلده وعظامه، أو فيما يحدد هوية الإنسان الاجتماعية مادياً كامواله ومسكنه وملابسه.. إلخ.. إنه في الحقيقة يحدد وضعه ويظل مرتبطاً بكل الأجزاء أو الأشياء التي تنفصل عنه أثناء حياته.

على أية حال إن صورة الجسد في الثقافة الشعبية إنما هي حصيلة التصورات التي يكوّنها الإنسان/ الجماعة عن هذا الجسد، والطريقة التي يبدو بها عبر سياق اجتماعي ثقافي يطبعه بطابعه، ويحدد ملامحه. وعلى ذلك صورة الجسد ليست شيئاً موضوعياً، وليست واقعاً، وإنما هي في حقيقتها قيمة ناتجة عن تأثير المجتمع وقيمه، ومتأثرة بالتأريخ الشخصي للإنسان. وفي كل الأحوال، فإنه هو الذي يجسد وجوده في العالم ويدونه لن يكون.. وهو لا يمكن أن يكون شيئاً غير الإنسان نفسه.



كتابة الجسد وتاريخ الرواية المصرية

إبراهيم فتحى

حينما تلعب كلمة الجسد متعلقة بكتابة الرواية في الأذان ينصرف الذهن عادة إلى الجنس وحده، وكأن الجسد في تنوع وظائفه مختزل إلى وظيفة واحدة. ولعل ذلك راجع إلى التناقض الوهمي في كتابات الكهنة بين الروح موضع السمو والتعالي المخلق في السموات وبين الجسد المادى الأرضى القليظ الهابط إلى طين الفريزة الوضيعة والمطالب الدينية. ولكن الشكل الروائى الحديث منذ بدايته في العالم ومصر كان يرد الاعتبار إلى الجسد.



فالجسد يقوم بالعمل ويغير الأرض في فعل الزراعة ويغير المواد بفعل الحررة والصناعة محددا العلاقات الجماعية بين الأفراد. وهو بذلك فاعلية إبداعية. ولابدء من رواية «زينب» لعمد حسين هيكال (١٩١٤) نرى رغم الرومانسية أجساد الفلاحين والفلاحات مخدرة في العمل الجماعى، ونسوته وشقائه، وتجن ثمار عملهم زاهرة ناضجة وإن كان يقطنها غيرهم وينبئى لهم القوت الفقير.

ولكن تلك الأجساد تتلقى في جماعية تناول هذا الطعام، وإفاعات العمل متعطة في الغناء، أو في السمر الليلي وفي بقطة الحواس ضمن هذا اللقاء. إن زينب، بواصة حصانة، كما يقول يحيى حتى رغم أن المثقف حامد يصيبه القرف من قبلتها.

وفي بداية الانتباه الواقعي مع ثورة ١٩١٩ وأعقابها كانت فردية المدينة لا جماعية القرية هي المسيطرة ولكن تلك الفردية طلت مرتبطة بجماعية العائلة التي تحتضن جسد الطفل منذ مولده وتقوم بتنشئة هذا الجسد وتهيلته ليكون جسدا إنسانيا.

وفي رواية «تريا» لمعيسى عبيد (١٩٢٢) وصف لكابينات المصيف في الإسكندرية وقد امتلأت بأفراد العائلات من الحي المجاور، يستحمون قبل شروق الشمس ثم يتناولون الإفطار معا، ويجلسون على المقاعد المستطيلة (جمع شيزلونج) يعدون وجبة الظهر معا أويخيطون (النساء وحدهن)، وقد وضعهن المؤلف لدخل أفراد الأسرة الذكور وتكلم عنهن بصيغة المذكر إعمالا لقواعد اللحو أو يأكلون ويغنون، ثم يتدفعون إلى البحر حيث يلقون أجسادهم في صحبة مشتركة معا، وقد يتراشقون

لإحباط في تحقيق الآمال التي كانت حواء جذيرة به من حيث التفوق العلمي والاجتماعي بسبب قمع الطلقة الزاوية ومحباتها لبائتها، تتخطى بين رغبة في صمود السلم والتمتع برفاهية سكان الأدوار العليا وبين احتراقها لنفسها وجسدها وقيمها.

لقد كانت حواء رافضة لبينتها الأسرية الظالمة حيث النساء قبيحات بيت يلفهن الإحساس بالأنوثة في أرخص معانيها، لا يرين لميائهن معنى إلا الجسد، تجلوه الأثني استعداداً لزوجة بهيمية قد تكون سفقة رابعة أو خامسة. (مثل جندتها التي تركها الزوج إلى امرأة أخرى حالاً)، وكذلك الخادمة تعمل وتظهر بتدبيرها البارزين ويجسدها شجراً وشعراً المنفوش بقرة آدمية حقيقية، كأنها أيضاً «التور التي شابل الأرض، وله أربعون ألف قرن وأربعون ألف رجل». وفي ثمر علاقة «حواء» بحبيب مقترن من السادة، ويرتد هذا التعثر العاطفي على جسدها في اضطراب للنفس، وتقلص ملو في الوجه فالحبيب يتنازعها معاض من الشيء الكريه الذي رآه حينما تعرف على حالتها المادية المزرية ورتاء لمسكينة ألفت شباهاها كما ولد نقر بغير ضرورات الحياة. ولكنه الزمن تقدر: ألم تحمل المرأة علم الثورة إلى جانب الرجل؟ ألم تعرض النساء صدهن (نهروهن) بشجاعة لحراب الفاسد، لم يحمن لها رباطاً من مسئوليات النهضة؟، ولكن الحبيب «تطليخ، له خطوبة مناسبة ويتركها. (هل كان من الممكن أن يتزوجها؟).

لقد قصت ثلاثين سنة في رجولة زائفة (عمل ومسلوبات) أقامت بيها وبين العجرات مورا صوبها لا سبيل إلا أن تقفز فوقه. وتبدو أمامها صورة الحبيب راقصة كما لو كانت تراها من خلال ماء ثم تنضح شيئاً فضياً حتى تستدين منه أعقاب العين. وهذه خطوبته نمشي إليه على أسحاده، وما هو يقل عليها فيصعدها بين ذراعيه ويمعن فيها تقبيلاً، تلك القبلات التي ما دام نعمت بها في أحلامها والتي كانت تود في يقظتها لو أن تقفدي إحداها بحياتها. وبعد ذلك يلو صدر حواء وينبكي ويتنفض جسدها انتفاخاً تلتوي وتنشج.

وتعني حواء إلى الجسيم المقيم في حجرة دائية. (محمود طاهر لاشين الأعمال الكاملة ص ٥٢١ - ٥٢٤). وهذا يتحول للحرمان العاطفي إلى أعراض جسدية عند المثقفة الصاعدة كما كانت الحال مع الجدة الأمية النازقة في الخرافات.

وإذا انتقلنا إلى «سارة» العقاد (١٩٣٨) وجدنا العلاقة الجسدية تشتعل كوميض عجرات توشك على الانطفاء في رمال التحليلات العقلانية والتحقينات التوضيحية. وهي تبدأ بتقبيل همام أسارة أمام الدجاجات وديكها فتقول له لقد أداني شاركك الطويل بعد ثورتها فظنيت عن الديك والدجاج وهو يمثل مثقفاً يجمع بين فلسفة نقدية تتناول شويهاور ولا تذكر مرقفه من المرأة، فالرجل بعد همام وشويهاور أجمل من المرأة فيجعلها بولوجي يثير الغريزة عند الرجل فحسب، فما هو الحال في تراكم الشحم في كرتين على الصدر، أو في المؤخرة أو في الأنساع عظام الحوض، والرجل سيد مسيطر - يريد أن تختص المرأة بدورها البيولوجي، يعمل جسمها في البيت ترتبه وفي المطبخ تجود طهي اللحم والمطاطس قبل القفز إلى الفراش. ويعمل جسد الرجل المثقف على أساس من تقسيم العمل بين بدوي وعقلي، فهو العفل وهي الحص والعاطلة تقدم نخر حرارتها له سعيدة راضية وإلا خالجه الشكوك في إخلاصها (وأنا

بالرمال أويصافون في الركنص. وهذا نجد أفساد أفراد العائلة في عزلة نسبية عن أجساد الآخرين.

أما أجساد النساء (الغانيات) من غير أفراد الأسرة (والغانيات هنا لفظة ترجع إلى القاموس ولا ترجع إلى استخدام إزرائيلي أخلاقي، فهن اللائي يستنجن من الحلي بسبب جمالهن الطبيعي) فالمؤلف الصمعي يصفهن من وجهة نظره. هن يسرن على الشاطيء بلباسهن البحري وهو «يرتفع» (في الأصل يهبط) إلى ما فوق الركبة بكثير تاركاً نصف الفخذين والساقين عاريين. ويستطرد الوصف الشبكي مؤكداً أن «الله، اللحم على الشبهة للهمة لأي رجل، للرجل عموماً بوصفه ذكراً مجرداً. فهو مدفوع إلى «النهام» تلك الغلوة الملوة للصغيرة. والالتهام هنا مختلف جداً فهو مقصور على الأقدام العارية الخالصة. وماذا عن «الفتاة» اللنص، وتقلص ملو في الوجه فالحبيب يتنازعها معاض من الشيء الكريه الذي رآه حينما تعرف على حالتها المادية المزرية ورتاء لمسكينة ألفت شباهاها كما ولد نقر بغير ضرورات الحياة. ولكنه الزمن تقدر: ألم تحمل المرأة علم الثورة إلى جانب الرجل؟ ألم تعرض النساء صدهن (نهروهن) بشجاعة لحراب الفاسد، لم يحمن لها رباطاً من مسئوليات النهضة؟، ولكن الحبيب «تطليخ، له خطوبة مناسبة ويتركها. (هل كان من الممكن أن يتزوجها؟).

وقد لا تكون هذه الفقرة مرتبطة مباشرة برسم عيسى عبيد لشخصية ثريا، ولكنها تتناغم مع ما في الصدر من سمات التعلق والطموح إلى اللزاء وهي سمات عامة شديدة المعنى في الواقع الجديد تزدى إلى تفريد يبتعد عن الجماعة وجهات نظرها وتقييماتها. وكان الجنس في «زينب» متذبذباً داخل علاقات الزواج والانجذاب التي لا تنفصل عن علاقات العمل الجماعي والأخلاقيات الفردية مهما تكن ظالمة للفرد. وإذا انتقلنا إلى طاهر لأشبين في روايته «حواء بلا آدم» (نشرت عام ١٩٤٤) بعد إحقاق آمال المثقفين والمثقفات في عود ثورة ١٩١٩ وأثناء فترة إرهاب صدفى باشا لحماية شريحة ممتازة (نصف في المائة من المجتمع) وانتشار أخلاقيات الفلعل إلى أعلى وجدنا الجسد وتصويره مرتبطين بتناقض هذا الوضع.

الجدة في عالمها الخرافي لا يكون جسدها «خالصاً» فهي «مريوحة» يلبسها عفت سواني اسمه «سور»، إتياناً متوهماً لظهورها الجسدي، فهو يقتصصها ويحدث لها ما يدهش ويخيف ويحجل وعظمك، ونتيجة



هنا لا أقدم تحليلاً لأي رواية بل جانباً واحداً هو الموقف من الجسد).

وفى عودة الروح يبدو الطابع الرمزي لجسد الشعب المصري موحداً بعد تمزق بفعل زعيم معبود (أوزيريس ودور حوريس)، ولكن جسد الرجل والمرأة في العمل والعلاقات والسياسة يغيب وراء الرموز وحركتها ودلالاتها ولكن، الجسد، يأخذ دلالاته الواقعية الحية عند نجيب محفوظ في الأرمينييات داخل شبكة المصائر الفردية والاجتماعية في زقاق المدق (حميدة والمعلم كرشة)، في خان الخليلي (ما هذه عجيزة إنها كنز مع المخدر وانتظار البلايب الألماني والحب الأفلاطوني) وفي الخلافة (سي السيد والعامة وياسين والخادمة وكمال بين الحب الرومانسي وارتداد الماخور بنفاصيل واقعية) ولا يفصل الجنس عن بقية الحواس في عالم نجيب محفوظ، الفناء والموسيقى (الأذن) وبهجة المناظر والأثاث (العين) وطموحات الصعود والتساق أو إدراك محلي للحياة أو الانخراط وفي العمل السياسي وثأرنا العام ونقيضه السلبية واللامبالاة والاستغراق في نشوة الحب كمهرب وملاذ وتعويس.

كذلك الحال مع عبد الرحمن الشرقاوي في الأرض والجسد منخرط في العمل والجماعة ومسلماها، وحتى صورة «مفسدة» موسم القوية مدسجة في علاقات جماعية، وقيم مضادة للزعة الإكليريكية.

ونصل إلى ذرة روائية في «السانزون نياما» لسعد مكاوي (1965) عن ثلاثين سنة من عمر سلطنة المماليك في مصر. وتقدم الرواية التطور الحسي والوجداني داخل العلاقات المركبة بين القمة الحاكمة في قلعة الجبل و«عامة المصريين على أرض النيل»، كما تصور الرواية الملأ الأعلى للطغليات الفاخرة في حياة المتعة المترفة فاللذة مذهب والاستهلاك السقيفة عقيدة.

فالحياة الداخلية تتخلل عند السادة عن طاقات الجسد الإنساني (فللجسد الإنساني قدراته الحكمة) الخلافة في العمل المنتج والمشاركة الفعالة ويبدو التعميم الأرضي منجسداً في العريضة الجنسية والإسراف في

الخمر والمخدر والسعي وراء اللذة الحسية للعادية والشاذة.

تستثار الرغبات بكل وسائل الإثارة المصطنعة المرسفة، ويجري اشباعها المستمر وصولاً إلى الأجهاد والملل والفقر وخمود الحب وويلادته لذلك تطلب مواصلة اللذة البحث عن مثيرات شاذة بالغة الشذوذ فلم تعد المثيرات الجسدية المألوفة قادرة إلا على إثارة الملل.

والبحث الدائم عن ممارسات، «عجيبة»، في الرواية راجع إلى أن الجانب العاطفي من العلاقة بين الرجل والمرأة غائب، وختل محله الشهوة وحدها. فلم يعد «الجنس» تحدياً لتقويم الكبت والقهر فكله «في الحلال» عند الأثرياء في تعدد الزيجات وإيقاع الطلاق، وفي شراء ما ملكت أيماكم. وتسلط الرواية الضوء على أشنع أنواع القسوة والسادية «بمواضيع الجنس» كما تبرز في أوصاف الرقص والفناء والصدائق والموائد غيباب أي فرحة جمالية وحضور السكره الغيبية والنشوة البليدة وجشع الاقتناء.

وتصور الرواية ابتزال بعض فنون الأداء الجسدي (التصوير البصري والسمعي والحركي) إلى أخيلة كسول شقية بهيمية وإشباع سطحي اقتنائي.

وحينما نصل إلى صنع الله إبراهيم في الستينييات أيضاً (تلك الرائحة) وهو في كتابته المقنصبة الحيادية في جمل قصيرة كأنها جسد يعرض الأشياء والأفعال كما تتركها الحواس، لنهطم العالم كما هو في جسديته بعد نزع الأردية الاستعارية والرمزية المفروضة عليه من جانب فرد معزول، إنه يصف دخوله إلى الحمام وإغلاق الباب خلفه، وخلع ملابسه ووقوفه عارياً تحت الدش ودعك جسمه بالمصابون وفتح الدش... إلخ وهو وصف تفصيلي لفعل جسدي عادي في آليته الدقيقة فيصيح عن



لإفراح المجال للحياة الوليدة ويزدهر لحم العشرة بالمضاجعة وزراعة وحصاد الزاد والاستمتاع المحسى بالطعام والشراب والنفاخ عن الديار والإنجاب. الميلاد ثم النمو والشيوخوخة والموت لإفراح الطريق، وهذا التصور للجسد يجعله بعيداً عن الصقل والاكتمال كما سيحدث بعد ذلك في مجتمعات المدينة، بل يجعله غارقاً في مخلفات الميلاد والطعام والمضاجعة. والجسم الفردي.

في هذا التصور لا يواصل النمو منفصلاً داخل حدوده الذاتية بل ملتقياً بالآخرين. لذلك كان التركيز في تصوير الجسد على تلك الأجزاء التي يدخل منها العالم للجسد أو يخرج منه، الفم المفتوح للطعام والكلام والتقبيل، أعضاء الجنس، النهود، حواس الرؤية والسمع واللمس، أطراف الفعل والحركة لا في تكاملها الفردي بل في علاقاتها بالعالم. ويمثل رواية الطوق والأسورة والجسد وهو يكشف عن نفسه باعتباره مبدأ للرمز يتجاوز حدوده الخاصة في المضاجعة والحمل والولادة والأكل والشرب والعمل والنيل والوبر.

ويختلف هذا التصور عن التصوير الحديث للجسد باعتباره نتاجاً فردياً جاهزاً مكتملاً منزلاً مخوف علامات الفاعلية والتفاعل والنمو والنكاث والجوانب القذرة.

ولكن جسد العشرة قد تفتت وتغن في عالم الطوق والأسورة بفعل العلاقات التجارية والطبقية الاستغلالية وأصبح عالم الشلل والعدو الجنسية والممل السفاح وسطوة الأقوياء في نزاع الإخوة الأعداء ويصل تغن اللحم إلى مدها ويصور السرد اشتهاه البنت لشقيقها بطريقة مقززة مع البول والمعلن. (قارن عبد العزيز في أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم وهو مربوط البصر والانتقال إلى ندى صباح أبنه البهارة في حجرة الخبوز ومعهما شقيقته وهو ينظر إليهن: الأثناء البكر ترفع صدر القمصان الرقيقة، والحلمات ملتصبة تحت رفاهة القماش، فالعلاقة المحرمة تجن في سياق شرعي نظيف).

أما عند إدوار الخراط في رامة والنتين، فإن رامة تنسئ إلى أساطير كثيرة مختلفة مصدرية ويونانية وبابلية وعربية جاهلية، وهي اللورس والبيجة والحمامة والبقرة والشجرة المقدسة وليست من هذه الأيام وتتجاوز كل الأيام. ولكن ميخائيل لم يكن يضاجع كان هذا العشد من الرموز الأسطورية بل كل يهائق امرأة من لحم ودم.

أسهب السرد في تصوير خطوط جسدها ومخفاته أو تحت كل ذلك في مرمر وردي عبر لوحات وصفيية شديدة الحسية والجمال، كما أسهب في وصف لحظات الاتحاد الجنسي. فرامة هي الأنثى الخالدة المصنوعة جزئياً من أساطير الجنس والغضب وقد أتاحت لميخائيل أن يغمس في تجليات جسدها الكثيرة معاصراً لها، وعاش في هذا الجسد كما يعيش راقعة وجوده من غير إحالة إلى زمن ما، فالأزمنة المتعاقبة تنكشف في زمن أبدي، في تجربة صوفية. إن العمق الصوفي عند إدوار الخراط نزع من التشوق والعشق وتشدن الروحي في اللحن العنصري الجسداني.

فرامة أم وحبيبة وبقرة مقعدة وراقة متوحشة ومستأنسة، مقيمة ومغادرة أبداً. ولن نجد صدى لرؤية الخراط في الروايات اللاحقة عند كذاب وكتابات النذر القصصى وإن ترددت أصداؤها عند شعراء السبعينيات، ونفق بدأ لأن كتابة الجسد في الثمانينيات والتسعينيات من حيث مواصلة ما سبق والانقطاع عنه تتطلب دراسة أخرى.

اغتراب أفعال الجسد عن أعمال الشعور وعن الدلالات الاجتماعية والرمزية. وهو يسبق معظم ما يسمى بكتابات الجسد التالية في اعتباره أن الجسد الفسيولوجي واستجاباته موئل لحقيقة لا تعرف الزيف ترفض التحيزات المعلية والتصورات الايديولوجية والتقييمات الطنانية. ولكنه ينفرد بتفنية الاسهاب في وصف الوظائف الجسمية من جنس وافرارات وحركات وأوضاع كأنها الطريق إلى التعبير عن ذاته، كما هي وهذه التقنية تربط جوانب الواقع ورائحته الكريهة الفيزيائية والرمزية بعلاقات حانقة تفرق الروابط الإنسانية.

وتختلف كتابة الجسد التالية في التسميات عن هذه التقنية في أنها لا تنف طويلاً عند المصاحبات الفسيولوجية للجنس والجسد، وإنما تنف عند الإحساس الانفعالي في قاموس محدود مشترك (التلامس - الاشتغال - الرعشات - الذوبان - الاتحاد - اللشوة).

وفي هذا السياق يبرز بعض أعمال يحيى الطاهر عبد الله (الطوق والأسورة). ففي الصورة اللغوية لفهية ذكريات شيقية عن حبها المحرم للذرة، تراه عارياً في الذرة، وتذكر راحة بوله المختلط بالتراب الجاف، رائحة ثمرة جميز ورائحة عرقه ورائحة روضة وبلاسة قبل أن تسلمها.

كما نسمع بوحها بعجز زوجها عجزاً جنسياً، ينفخ المصباح ويأتى إلى الفراش. وللمسنى ويظل يقاوم. قوة تقيدته يمر وقت طويل. بهمد وينظت في بكاء مر، وإن كان يحيى الطاهر يترك شخصياته أكبر حرية في التعبير ولا يفرض عليها صوته فإن صوته مستمد من الفولكلور الشعبي في عناصر محددة إنه موجد لحم العشرة، باعتباره جسداً الجسد انفتح عن جد واحد، بموت الأفراد ولكنه ينعو، فأبناً أكثر عدداً

إشكالية الفكر والجسد فى الفنون التشكيلية

محمد حمزة

يعتبر الجسد الإنسانى .. القاسم المشترك الأعظم فى الفنون التشكيلية منذ عصور الإنسان الأولى .. فمن نرى المصريين القدماء وهم يبدعون رسومهم وتمثيلهم المجسدة للآلهة والملوك والشعب فى أجمل صورة حسب العقيدة .. وفى حضارات ما بين النهرين .. وآشاور .. وفارس .. والهند الامتثال لأجساد الآلهة .. أما فى الصين واليابان اهتم المصورون برسم الطبيعة وقدرتها .. وسحرها .. وكان الإنسان جزءاً ضئيلاً فى صورههم يجسدونه كشكل مكمل للطبيعة الجبارة الهائلة المسيطرة.

وتأتى الحضارة الإغريقية والرومانية .. مؤكدة على الجسد الإنسانى فى أكمل صوره وعنفوانه .. وبلغ الجسد فى عصر النهضة مثالية قصوى على يد أساتذة الفن العظيم .. على هذا النحو بين الخيول والمحاكاة للجسد خلال تطور العصور والمدارس .. والاتجاهات المتنوعة . وبعد أن سادت التجريدية فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين والوصول إلى طريق مسدود .. دون تمثيل للجسد الإنسانى .. أخذ الفنانون





يبحثون عن سد الثغرة التي حدثت بين الحياة .. والفن بما فيها الجسد ..
ويشر الكثير من النقاد والفنانين بنهاية .. الفن التشكيلي وانتهياره في
العالم .. ولكن ظهور فن البوب الجماهيري .. أو الواقعية المثالية الجديدة ..
المعتمدة على تمثيل صور الجسد .. ولكن بأساليب مختلفة .. مما جعل
هناك آمالاً عريضة .. لارتفاع رايات الفن التشكيلي من جديد .. بصورة
قريبة للجماهير .. وما تتذوقه كل يوم .. وشبيهه بما يشاهدونه في الطرق
والميادين .. والسيما والتليفزيون .. والصحف والمجلات .. ولم يستمر الفن
على حال واحد .. بل أخذ الفنانين في التفكير ملياً في كل الأشياء
حولهم .. أين تقدم في العلم والتكنولوجيا .. وبسائل الاتصال والإعلام ..
وزغت من عبادة فن البوب الجماهيري .. أعداد لا تحصى من
الاتجاهات والجماعات المختلفة .. منها على وجه الخصوص .. «فن الفكرة
التصورى Conceptual Art» .. «فن الجسد Body Art» أو «فن
النحت الحى Living Sculpture» .. «فن البرفورمانسى Perfor-
mance Art» المرتبط بفنون الأداء التعبيرية للجسد .. مثل التمثيل
الصامت .. المتعمد على الحركات الجسدية .. والموسيقى .. والرقص ..
إلخ .. وأيضاً «فن الحدث Happening» ..

وقد تشابكت تلك الاتجاهات الفنية مع بعضها وتدخلت في
انجازاتها .. وصارت مقبولة كأنوات للتعبير الفني بما حققته من شهرة
واسراع وخاصة في المجتمعات الغربية منذ سبعينيات القرن العشرين ..
كفنون فكرية تعتمد في الأساس على الفن .. ولا تباغ ولا تشترى مثل
الفنون التقليدية المعروفة .. والتي اعتبرت أكثر الفنون الملموسة بد ذلك ..
وقد خصص لأدائها أماكن في أغلب مراكز الفن العالمية .. كما قامت
المتاحف والجالييريات النخبة برعاية احتفالاتها .. كما قدمت بعض
معاهد الفن هذه الفنون الجديدة ضمن مقرراتها التعليمية وظهرت
مجالات متخصصة لها ..

ومن الجدير بالذكر .. إقبال الكثير من الفنانين والنقاد عملية تقييم
هذه الاتجاهات وتطويرها من الناحية الفنية .. كما صار لافتاً للنظر مسألة
هذا الإغفال .. بالرغم من أن هذه الفنون قد أخذت بعين الاعتبار من
ناحية أخرى .. كأسلوب لجلب الحياة إلى العديد من الأفكار الشكلية
والتصورية .. المؤسسة عليها الفنون الحالية ..
وهكذا استخدمت تغيراتها وإيماءاتها الحية كسلاح ضد الفنون
التقليدية المعروفة .. زسحقها .. لإظهار الاتجاهات الجديدة .. فضلاً على
ذلك .. كان هذان الهرفورمانسى بين بين الطلائع الذين تزعموا الساحة
الفنية .. ووقفوا بمرصون .. كل الأعراف والتقاليد المتعاقبة .. وصار فن
البرفورمانسى في مقدمة فنون أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادى
والعشرين .. وأصبح فنانونها طليعة الطلائع ..

وإذا بحثنا في تاريخ الفن بعين ثاقبة .. نجد أن الفنانين منذ ابتناق
المستقبلية Futurism .. والبنائية Constructivism .. والدادية
Dadism .. والسورالية .. في أوائل القرن العشرين .. قد اختبروا
أفكارهم بأساليب عديدة .. ثم عبروا عن أفكارهم في الجسد والأشياء
الأوجت في محاولة اكتشاف متقن .. أو مخرج تصويرى يعبرون فيه
عن الاختلاف والتضارب .. وإيجاد معان أخرى لتقييم التجربة الفنية في
الحياة .. والبحث عن طريق إعجاب الجماهير بالتعبير المباشر .. مما
جعلهم يصطعدون بالمختبرين داخل الاستنتاجات ويضعون للحجج

والبراهين .. لانتباعاتهم .. ومفهومهم الشخصى عن الفن وعلاقته
بالتقافة ..

واهتمت الجماهير بالأشياء البسيطة السهلة .. على وجه
الخصوص في ثمانينيات القرن العشرين .. حيث نشأت رغبة
جامحة .. لإحراز معايير الوصول إلى عالم الفن ليصبحوا شاهدين
على العصر وما تجذته الجماعات المتميزة من ملقوس إبداعية ..
ومندشرين شديدي الاستغراب للأشياء والأحداث غير المتوقعة ..
وللابتكارات الفنية المغايرة تماماً للأعراف والتقاليد ..

كال في إمكان فنان البرفورمانسى عرض عمله بجسده منفرداً ..
أو بمشاركة مجموعة من المؤدين .. مع مصاحبة .. الموسيقى ..
والإضاءة .. وأشياء بصرية مرئية صفها الفنان بنفسه أو بالتعاون مع
آخرين .. أما من ناحية مكان الأداء .. فهناك قاعات العرض
الجالييريات .. والمتاحف .. والمراكز الفنية .. أو في أماكن بديلة ..
كالمسرح .. أو المقهى .. أو ناصية أحد الماروق ..

ويختلف فن البرفورمانسى عما يحدث في المسرح .. فالمؤدى هنا
هو الفنان بنفسه .. وادرا ما تكون الشخصية Character .. شبيهاً
بالممثل المحترف .. ولما يكون المحتوى يلتمز بحبكة المسرح .. أو
برؤية سردية تقليدية .. فالبرفورمانسى يمكن أن يكون مجموعة من

الحركات التعجيرية الجسدية.. الموحية بالألفة والذفء.. أو برؤية مسرحية.. تستمر عدة دقائق أو ساعات طويلة كما تؤدي مرة واحدة فقط أو تتكرر عدة مرات لا يعد لها سيناريو.. أو يعدها.. أو ترتجل واحدة بانبعاث ذاتي.. أو يتدرب على أدائها عدة شهور.

إن فن البرفورمانسي موجود منذ ظهور الخليفة.. سواء في الطقوس والشعائر القبلية البدائية.. أو في مسرحية حب من العصور الوسطى.. أو في عروض عصر النهضة المسرحية.. أو في أحد الحفلات الساهرة التي كان ينظمها فنانون باريس في عشرينيات القرن العشرين.

وفي أواخر القرن العشرين.. صار تاريخ فن البرفورمانسي.. هو تاريخ الجسد والأشياء بلا قيود.. ويجمع المواد والوسائل.. القابلة للتشكيل تبعاً لطور الأحوال.. والتغييرات اللاهائية.. التي اجتازها فنانون لم يفتقدوا كثيراً بالأشكال الفنية الثابتة.. وعقدوا العزم على لفت أنظار الجماهير إلى أشكالهم الفنية.. ولهذا أخذ منهم دائماً أسس الأشكال الفوضوية.. والتحدى المطلق.. للأشكال شديدة التفاصيل.. وأعلن بمسألة.. أن فن البرفورمانسي فن حي أبدعه فنانون أحرار يعيدون كل البعد عن الفنون التقليدية.

وكان الالتزام الدقيق بالقواعد الفنية المتعارف عليها كفيلاً بإبطال هائلة البرفورمانسي نفسه في الحال واللحظة.. لذا.. اجتذبت بحرية مطلقة العديد من فروع المعرفة.. والتجريب.. ووسائل الإعلام المختلفة.. من بينها فنون الأدب.. والشعر.. والمسرح.. والرقص.. والموسيقى.. والعمارة.. وفن الرسم والتصوير.. بالإضافة إلى فنون الفيديو.. والسينما.. والشرائح المصورة بأنواعها.. وأيضاً الحكايات والقصص.. أما بالنسبة للعامة.. فكان هناك اختيار مطلق لا بهائي.

في الحقيقة.. لا يوجد أي شكل هنّي.. يمتلك تلك الامكانيات اللاهائية.. والأهداف والدوافع.. ووجهات النظر.. الميسرة لفن البرفورمانسي.

ونظراً للأشياء الفنية المرئية كأشياء أوجبت غير ضرورية بالمرّة.. صمم جماليات وأفكار في الفكرة التصويرية Conceptual Art.. العامة.. حيث الخامة تدرك من خلال صياغتها كفن.. وهنا صرف النظر عن الأشياء الأوجبت الفنية المرئية.. المرتبط وجودها بسوق الفن التقليدي.. حيث اعتبرت اللوحة والنمط مجرد وديعة.. وظيفتها لها قيمة اقتصادية.. وسلعة قابلة للاستثمار.





Human Sculpture، في الفراغ.

علاوة على ذلك، اعتمدت استراتيجيات البرفورمانسي الأخرى على وجود الفنان بين الجماهير كأحد المحاورين والمناقشين.. كما فعل الفنان جوزيف بويز (Joseph Beuys) (١٩٢١ - ١٩٨٦) في أيامه المبكرة.. عندما كان يقعد في مجالس خاصة يسأل.. ويحجب.. كما اعطى بعض الفنانين إيمارات مرحية للمشاهد.. بأنه يقوم بالتمثيل دورا بنفسه.. فوق ذلك أثار المشاهدون التساؤلات العديدة عما هي حدود الفن؟.. أو ما هي نهاية أبحاث ودراسات العلماء والفلاسفة في تحقيق الفن؟.. أو ما يميز الخط الرفيع الموجود بين الفن والحياة؟ إن فن الجسد لا حدود له في التطبيق منذ العصور البدائية للإنسان حتى الآن.. إنه دليل الطاقة والتجريب الإنساني.. ووسيلة تعليمية لتفسير الأحاسيس والمشاعر التي تدخل في بحوث الأعمال الفنية.. بالإضافة إلى تقديمها أشياء ضد تحويل الطاقة النشطة المبدعة.. للإننتاج.

كما فجر فن الفكرة التصوري تساؤلات جوهرية منها.. ما هي البراوت والحرافات للإبداع الفني؟.. وتضمنه في الأساس على أفكار متجسدة في صور على شكل الإنسان.. وما جعل من تلك اللغة التصويرية أساسا ماديا للفن.. وما وصلت إليه داخل طبيعة الفن.. وما بعد قرن ما بعد الحداثة؟.. وأسئلة عديدة أخرى سوف تجيب عنها من الأيام القادمة.. وما سطر عنها من تدخل في لم ندرها كأثرها من قبل.. وهكذا الحياة الإنسانية وفنونها.. لا نهاية لها مع الجسد.

وبالرغم من الضروريات الاقتصادية للفن.. إلا أن هذا للعمل لم يدم قليلا.. وصار فن البرفورمانسي امتدادا لا فارق، فن الفكرة التصوري، نفسه.. في ظاهره غير الملموس.. وعدم تركه أي أثر.. كما لا يمكن بيعه أو شرائه.. ونظر إليه في النهاية كأحد العوامل المعقدة للجفاء بين المؤدى والمشاهد.. وهكذا تبرز للمشاهد والفنان المؤدى معا في اختبار العمل الفني وتجريبه في وقت واحد.

واكتسب فن البرفورمانسي صفات فن الفكرة التصوري في رفضه للخاصات التقليدية.. مثل القوالب.. والفراشة.. والأزميل.. وتحول الفنان إلى جسده كخامة.. ووسيط فني.. تماما مثل ما فعله الفنان الفرنسي (يف كلين Yves Klein) (١٩٢٨ - ١٩٦٢) في مرحلته الزرقاء عام ١٩٦٠ عندما لم يقم برسم موديلات بالفراشة والألوان على القوالب إطلاقا.. بل يرسم بهم مباشرة لوحاته.. حين أدخل مرسمه من حامل الرسم.. والبالييت والفراش.. وألوانه.. وأخذ يدرج موديلاته العرايا داخل الألوان الزرقاء الخالصة.. وطبق طبع أجسادهن الميتة بالألوان.. على القوالب المنبسطة أو المنشورة أرضية مرسمه.. وصار الجسد العاري فرشاة حية بلون بها الفنان لوحاته.. ثم أخذ يستضيف المشاهدين بملايسهم الرسمية.. كي يشاهدوا الموديلات الحارية.. وهم يصرغون ويتمايلون على أنفاس الموسيقى المصاحبة فوق الألوان.. وطباعتها بأجسادهن على القوالب.. دون أن تلتصق الألوان ملابس الفنان الأنيقة.

ومفهوم صمما أن فن الفكرة التصوري.. هو تجريب في الزمن.. والفراغ.. والجسد.. والخامة.. أكثر من تقديم شكل في ملموس.. وهكذا صار الجسد وسيطا تمثيلا مباشرا.. وصار للعمل البرفورمانسي معان خيالية في جعل مفهوم الفن شيئا ماديا.. وأمكن للأفكار الموجودة في الفراغ.. أن تصبح صحيحة أيضا.. وترجمة في فراغ فني كما في الأشكال ذات البعد (العرض والارتفاع) المؤلفين لفن تصوير اللوحات.. وأمكن للزمن أن يعطى إحياء بدوام وقاء فن البرفورمانسي إلى ما لا نهاية.. وذلك بتصوير بكاميرات الديجيتال والفيديو والتي دى.. واستقبالها على أجهزة التلفزيون وشاشات السينما مرارا وتكرارا.

إن الإدراكات الحسية المنسوبة لفن النحت - كملص الخامة وكنته الشكل في الفراغ - صارت في فن البرفورمانسي كذلك أشياء ملموسة في الصور الحية للأجساد المقدمة أشياء ملموسة.. هذه الترجمة للتصورات والأفكار داخل الأعمال الحية.. قد أسفرت على العديد من أعمال البرفورمانسي الظاهرة في أغلب الأحوال على أشكال تجريبية للمشاهد إلى حد بعيد.. منذ المحاولات النادرة لإبداع أشكال انطباعية مرئية.. مع توفير موطات مؤقتة من خلال استخدام أشياء أوجعت.. أو سرد قصصى.. بالأحرى يمكن للمشاهد تأمل الأشياء.. وتداعى المعاني والأفكار.. وأحراز عمق النظر من خلال خبرته الخاصة.. التي يظهرها الفنان المؤدى بوضوح للعمل البرفورمانسي.. والبرهنة عليه..

فالمبرهن والاثباتات المكثفة والمركزة على جسد الفنان هذا كوسيلة وخامة.. صارت معروفة لمصطلح فن الجسد Body Art.. من ناحية أخرى.. كان هذا المصطلح فضفاضا يسمح بتصورات وتأويلات عديدة.. في الوقت الذي شاهده فيه بعض فناني الجسد.. يستخدمون أجسادهم الذاتية كخامة فنية.. ووضعت البعض الآخر أنفسهم قبالة الملاحظ.. أو في الأركان.. أو في الساحات المفتوحة.. صانعين أشكالا تحديدا بشرية

ثقافة الجسد... منظور فلسفي

د. عاطف العراقي

لستطيع حقاً أن أفصل بين كل نظرة منهما، والنظرة الأخرى، وهل نجد خلافاً بين السور الذاتية التي تربحنا لنا مجموعة من الأدباء والمفكرين، في مجال النظرة إلى ثقافة الجسد.

وهل النظرة إلى ثقافة الجسد تختلف عند الشعوب العربية، عن تلك النظرة التي نجدتها عند الشعوب الأوروبية بوجه عام، وهل تختلف النظرة إلى ثقافة الجسد من عصر إلى عصر طبقاً للتطور الثقافي والحضاري في كل أمة من الأمم... إلى آخر ذلك الأسئلة والقضايا التي لم يهجم بها الإنسان العادي أو المفكر العادي، إلا أن المهموم بالقضايا الفكرية عامة، والفلسفية على وجه الخصوص، لا بد وأن يطرحها على نفسه ويحاول الإجابة عنها.

ويغني أن هذه القضايا إذا كانت قد طرحت طوال عصور الإنسانية، ويقبل الميلاد، فإنها ستظل محلاً أو مجالاً للتساؤلات ما دمنا وجدنا حياة في الكون ومهما بلغ العلم من التقدم.

إن الأسئلة إذا كانت مطروحة من خلال أبعاد ذاتية، فإن الإجابات تكون أيضاً محيرة عن أبعاد ذاتية، وإلا كيف نبرر لاختلاف الإجابات من فرد إلى فرد آخر. السؤال إذن: هل للجسد ثقافة؟ بعد سؤالاً مشروحاً، والإجابات عنه تعد إجابات مطلقة رغم أنها تختلف كما قلنا من فرد إلى فرد آخر، من أفراد بني الإنسان، في كل زمان وكل مكان.

وليتنا على ذلك أن نركز على الجانب الجسمي الجسدي، إنما يقصدون في الأغلب والأعم المقارنة بينه وبين الجانب النفسي والروحي، ومن يركزون في المقابل على الجانب الروحي الشفاف الخالص إنما يهدفون في الأغلب والأعم تفضيله على جانب آخر، عن طريق المقارنة بين معيذاته، ومساوئ الطرف الآخر، ونطوي به الجانب الجسدي الجسمي.

ففي الحالتين إذن نجد الحديث عن ثقافة الجسد، نجده حديثاً معبراً عن الوصل وليس الفصل، وذلك إذا وضعنا في اعتبارنا أننا خلال عصر واحد ودخل أمة واحدة نجد الحديث عن ثقافة الجسد، ومتطلبات الروح أيضاً.

وإذا قمنا بالمقارنة بين السور الذاتية عند العرب بوجه عام، والسور الذاتية التي يكتبها الأوروبيون، فإننا نجد مجموعة من الفروق الجذرية بين كل نوع منها والنوع الآخر. فبالإضافة إلى الصراحة التي نجدها عند الأوروبيين، أدباء وفلاسفة، والغموض الذي نجده عند العرب قديماً وحديثاً، فإن التقليل من الجسد عامة وما يرتبط به من ثقافة عند العرب، وقلمنا نجد ذلك عند الأوروبيين، ويرجع القارئ إلى كتابات بعض المحدثين والمعاصرين مثل في بيتي، المغاد، وسارة للعقاد أيضاً، والآرام لطف حسين، وحياتي لأحمد أمين بل قد نجد صراحة عند القدامى أكثر من صراحة المحدثين. نجد هذا في العديد من الأشعار كشرع من أبي ربيعة وخمريات «أبو نواس»، وألف ليلة وليلة، وقد يكون ذلك راجعاً إلى ظروف بيئية واجتماعية وفكرية لا بد أن نضعها في اعتبارنا كما قلنا منذ قليل.

ولكن الثنائية بين ثقافة الجسد، وثقافة الروح التي يزعم البعض بأنها مناقضة لثقافة الجسد، نجدها واضحة وبارزة عند العرب أكثر بكثير مما نجدها عند الغربيين فمطالب الجسد تكاد تختلف جذرياً عن مطالب

نود في البداية أن نشير من جانبنا إلى أن موضوع ثقافة الجسد يثير مجموعة من القضايا والتساؤلات قد يكون من أصعب الأمور مجرد حصرها والتعريف عنها، ومن بينها الجوانب المختلفة لمفهوم الجسد عند الأدباء والمفكرين والفلاسفة والرجل العامي، وتصور الجسد في حياتنا الدنيا ومدى اختلافه مع تصوره في حياة الآخرة، وثنائية الروح والجسم أو الجسد وهل تعد ثنائية مشروعة ولها مبرراتها، أم أنه من الأفضل أن نقول بنوع من الوحدانية المحايدة يغتلب من خلالها القول بازواجية الجسد والروح، ونظرة الفلاسفة للحب، وماذا نجد بعضهم يركز على النظرة التجريدية، في حين يقول بعضهم بالنظرة الحسية، وهل



الروح. ولابد من إعلاء الروح على البدن أو الجسم. والجسم لابد أن ينفى ويقلش في الروح، حتى يصبح نسيا منسيا وكأنه وجد للزوال وليس الاستقرار، وجد للفناء وليس للبقاء، دون أن يضع أكثر أجدادنا من العرب، أن ثقافة الروح لا يمكن أن تظهر إلا من خلال ممارسات الجسد، وأن الله تعالى هو الذي خلق الجسد، شاملاً كما خلق الروح.

إنها فكرة الأفضل أو الأشرف التي اعتز بها العرب عامة، وقد أقسدت عليهم وعلموا فهم مطالب الروح ومطالب الجسد وبحيث يكون من الضروري أن ننظر إليهما، على أنهما الكل في واحد. وكم تؤثر مطالب أو ثقافة ما يبدر لثاروحاني في ثقافة الجسد، والمكس أيضاً يعد صحياناً تمام الصحة.

نعم من النادر أن نجد اهتماماً بثقافة الجسد، أو فكر الجسد إن صح هذا التعبير، عند قدامى الصوفية. إنه يكاد يكون نسيا منسيا وكأنه كتب عليه أن يكون ملعوناً أشد اللعنة.

فقد هذا في نثرنا لا حصر لها وأشعار بلغت الآلاف قال بها الصوفية والزهاد والعباد. نجد هذا وعلى سبيل المثال لا الحصر عند الحسن البصري وإبراهيم بن أدهم والذي نجده يقول أعلم أنك لا تتألم درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات: أن تغلق باب اللعنة وتفتح باب الشدة. وأن تغلق باب العز وتفتح باب الفل. وأن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد. وأن تغلق باب اللوم وتفتح باب السهر. وأن تغلق باب الفنى وتفتح باب الفقر وأن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت. إنه يقول بلغات غريبة وكأنه يتحدث عن قردين وليس عن فرد واحد. فأين إذن ثقافة الجسد في هذه الأقوال وغيرها؟ ولا نعدم وجود هذه التفردة عند كثير من الصوفية في أحاديثهم عن الغذاء والحلول والاتحاد... إلخ.

ويبدو لي أنه من الصواب في حالة تسليمنا بما يسمى ثقافة الجسد والتفردة بينهما وبين ثقافة الروح، أن الفرق بينهما تتمثل في الدرجة وليس في النوع. فقد نجد داخل المملكة الحيوانية هروفاً في الذكاء، تماماً كما نجد داخل المملكة الإنسانية هذه الفرق في الذكاء وهل نستطيع التسوية بين ذكاء العشرات وذكاء القرد والكلب داخل المملكة الواحدة، ملكة الحيوان تماماً كما لا نستطيع التسوية بين ذكاء المتخلف عقلياً وذكاء العبقري داخل المملكة الإنسانية. ولعلنا ما بدلنا على ذلك أن درجة الذكاء كلما زادت، كلما وجدنا قلة في الانجاب (الفرق بين انجاب الذئاب مثل وانجاب القرد والحسان) وفي عالم الإنسان أيضاً (انجاب محدودو الذكاء والذي ينقسم بالزيادة والذكورة والانجاب العبقري الذي من

التأثير أن نجد له ذرية).

وإذا تحدثت كثير من المفكرين والأدباء عن إعلاء الروح ومطالبها، فليس من الضروري أن نجد ذلك مطبقاً على حياتهم الشخصية. إن حياتهم الخاصة تكاد تكون مختلفة اختلافاً جذرياً عن أقوالهم. فإذا تحدثوا عن ثقافة الروح، فإن هذا قد يكون في راد، وحياتهم التي يعيشونها في راد آخر، تماماً كما نجد أكثر الناس عداوة للمرأة، قد يكونون من أقرب الناس في حياتهم للمرأة (شويهور والعقاد وتوفيق الحكيم).

وفي دنيا الفلسفة العربية نجد فيلسوفاً كابن سينا يتحدث في القسم الخاص بتصفوه عن أخلاق العارفين ويفرق بين الذات الحسية الجسدية والذات النفسية ويميز بين الروح والجسد عن طريق براهيمه على جوهرية النفس وروحانية النفس ويعلو مطالب الروح على مطالب الجسد، ويبحث تكون دائرة الثقافة النفسية مختلفة اختلافاً جذرياً عن دائرة الثقافة الجسدية الجسمية. هذا الفيلسوف (ابن سينا) قد لا نجد فيلسوفاً يقترب منه في مجال سعيه نحو الذات الحسية على المستوى الشخصي. وإن قال أناس بغير ما نقوله اليوم، فهم دينهم ولما دين.

فمن الوهم إذن وليس من اليقين أن نتصور إقبال الكثيرين من ثقافة الجسد وكأنهم قاموا بتطبيقه على حياتهم الخاصة. إنه يعد كلاماً في كلام. فالأقوال كانت من جانبهم تعبيراً للآخرين، أي كانت خطاباً للآخرين، ولم تكن خطاباً للذات. إنها قضية لابد من إثارتها بكل صراحة وبحيث نغرد لها آلافاً للصفحات.

قلنا إن الحديث عن ثقافة الجسد، يعد حديثاً غاية في التشعب وتدخل فيه مئات القضايا والتفصيلات والتفريعات والتي قد لا نجد حصراً لها. ومن أمثلة تلك القضايا أو المشكلات، قضية أو مشكلة الحب، إذ قد نجد العديد من الآراء التي إذا انتفتحت من بعضها تارة، فإنها سرعان ما تخطف تارة أخرى. وسنشير مجرد إشارة إلى رأي فيلسوفين أهمهما أكبر الاهتمام بالبحث في موضوع الحب. فيلسوف عاش قبل الميلاد وهو أفلاطون الفيلسوف اليوناني، وفيلسوف من فلاسفة العصر الحديث وهو شويهور الألماني. وسرى أن نظرة كل منهما ترتبط من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى بموضوع ثقافة الجسد، أي بصورة مباشرة تارة وبصورة غير مباشرة تارة أخرى.

لقد اهتم أفلاطون في العديد من محاوراته ومن بينها محاورته المأدبة ومحاوره فايدروس ومحاوره أو كتاب الجمهورية بالبحث في موضوع الحب، أو مشكلة الحب، وخاصة في المحاور الأولى، محاوره المأدبة. ويمكن القول بأن الحب عند أفلاطون هو طلب الجمال.

وتوجد ثلاث أنواع للحب عند أفلاطون أو ثلاث مراحل.

١- حب الجسم بين الرجل والمرأة وهو يعد حباً مشروعاً لأنه وسيلة للتواصل، والتعامل يعد نوعاً من أنواع الخلود. ولكن هذا النوع من الحب، يعد معبراً عن صورة بدائية من الحب لا يصح أن يتعلق بها الفيلسوف، وإن تلقى بها عامة الناس. إن هذا كان منظوراً من أفلاطون والذي ميز بين الفضيلة العادية الشائعة، فضيلة النمل والنحل والفضيلة الفلسفية. الفضيلة الأولى، النمل والنحل تعنى الاشتراك والشيوخ والتقليد. أما الفضيلة الثانية، الفضيلة الفلسفية، فإنها تعنى التفرد، وتدل على عدم الشيوخ والأشراف.

٢- حب الروح وهو أعلى مرتبة من الحب الأول، حب الجسم أو الجسد، إذ أن الحب أساساً هو حب جمال النفوس حتى لو كانت موجودة في جسم فيح.

٣- أما الحب الثالث، فهو الحب الذي يسعى نحو الجمال المطلق، الجمال الذي لا صلة له بالأجسام. إنه الحب الأفلاطوني. إن المحب الحقيقي الكامل (الأفلاطوني) هو الفيلسوف، إذ أنه يترك الجمال للزائل، ليتعلق بالجمال الدائم.

ويرى أفلاطون أن الحب يعد شوقاً لأنه يدفع المحب إلى المحبوب. ويدع توتيلاً لأن الشوق إلى المحبوب الجميل لا يكون شوقاً لذاته، بل يكون لهدف أصح من ذلك، هو استمرار الحياة وحفظ النسل. وإذا كان الإنسان جسداً وروحاً، فإن حب الروح أفضل لأن من أحب الروح تمسك بالحكمة. أما إذا أحب الجسد فإنه يشترك في ذلك مع الطيور والحيوانات وعامة الناس إن أحب الذي يجهلنا نتجه نحو الجمال والخلق والخير، يجعلنا نتجه نحو عالم المثل ويحيث نترك عالم الظاهر، عالم المادة.

ومن الواضح أن نظرية أفلاطون تعد أساساً نظرة مثالية للحب، نظراً لأنه رفع الحب الروح على حب الجسد، رفع حب عالم المثل على (الحب الأرضي)، رفع حب الفيلسوف على حب العامة.

إن ثقافة الجسد تكاد تتلاشى في مذهب أفلاطون، وفي نظريته إلى الجمال.

وإذا انتقلنا من أفلاطون إلى شوبنهاور في العصر الحديث، فإننا نجد عنده اهتماماً كبيراً بالبحث في الحب، وقد قدم لنا نظرية حسية إلى الحب وإلى حد كبير لقد ذهب إلى أن الحب ينبع من الغريزة الجنسية، إذ أن الغريزة الجنسية إذا لم ترتبط بموضوع معين، فإنها تعد تعبيراً عن إرادة الحياة، وإذا ارتبطت بموضوع معين، فهي الحب.

نجد أن إدراك الفيلسوفين نظريتين للحب. وإذا تسامعنا عن ثقافة الجسد وإلى أي النظريتين تعد أقرب، فإنه من الواضح أنها تعد قريبة ومربطة بالنظرة الثانية أكثر بكثير من ارتباطها بالنظرة الأولى. إنها أي ثقافة الجسد تعد في حالة تواجد بالنسبة للنظرة الثانية، وتعد في حالة عزلة وتباعد إلى حد كبير بالنسبة للنظرة الأولى والواقع فيما نرى من جانبنا وجود ضعف ظاهر في كل نظرة من النظريتين.

إن النظرة الأولى لا تعبر عن الحب بمعناه المؤلف، أي الحب بين رجل وفتاة، رجل وامرأة. إن النظرة الأولى تفضل حب عالم المثل، وهو عالم لا صلة له بالعالم الذي نعيش فيه، العالم الذي يمثل ثقافة الجسد. وقد كان أفلاطون مضطراً للقول بالحب المثالي لأنه يعد متسقاً مع مذهبه الفلسفي.

أما النظرة الثانية والتي تعد كما قلنا منذ قليل نظرية حسية إلى حد واضح، فهي نظرة ليس من الضروري أن تكون نظرة صحيحة. فليس من الضروري حين يحب الرجل فتاة، أن يكون حبه قائماً على ما تتمتع به من وجهة نظره من صفات حسية جسدية. كما أن الحب ليس من الضروري أن يكون مرتبطاً بالغريزة الجنسية، وهي في جانب من جوانبها تعد معبرة عن ثقافة الجسد. ولكن ليس معنى ذلك أن نظرة أفلاطون تعد صحيحة، بل كل ما نقصده هو القول بإننا يجب أن نفرق بين الحب من جهة والزواج من جهة أخرى. يجب أن نفرق بين الصداقة والمشاركة والتألف من جهة، والزواج بمعناه الحسي من جهة أخرى. إن الحب إذا كان يرتبط بالجمال، فليس من الضروري أن يكون الجمال منحصراً في صفات جسدية جسمية.

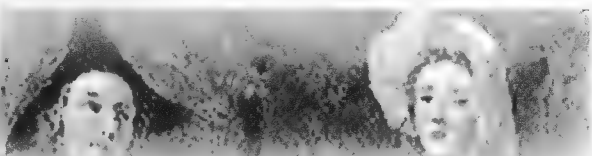
إن ثقافة الجسد تعد شيئاً ضرورياً في الأعمال الفنية والأعمال الأدبية، وبشرط أن تكون موظفة توظيفاً مناسباً ويحيت لا تقمع سير العمل الفني أو الأدبي.

وكم نجدها موظفة توظيفاً مناسباً وملامناً في العديد من أعمال نجيب محفوظ (بداية ونهاية، والسراب، والثلاثية، بين القصصين وقصر الشوق والسكرية، وزيارات المدفون، وفي بعض أعمال توفيق الحكيم (الرباط المقدس على سبيل المثال).

وقد لا نجد المجال متسعاً لفكر العديد من الأعمال الأدبية والفنية في الفلسفة الجسدية وفي الأدب الوجودي، بل نقول إن الأدب الأوروبية أفضل بكثير من الأعمال الأدبية والفنية التي قام بها العرب سواء من أجداننا القدامى، أو من العرب الحديثين والمعاصرين. إننا نجد ثقافة الجسد والتعبير عنها أفضل عند الأوروبيين مما نجده عند العرب إذ أن أعمالهم تعد معبرة عن الانتهاء المثالي، في حين أن أعمالنا كمرب، وكأصحاب الجسد والمحدث عنها، ترتبط كما قلنا بمبادئ القضائية

والمجالات والمشكلات. وبوجه عام ومن خلال رؤية فلسفية فإننا يمكن أن نلاحظ أن الفنانين إذا أبدعوا، والأدباء إذا قالوا بما يقولون به عن طريق القصة والمسرحية والشعر والنثر، فإن إبداع الفنانين والأدباء الذي قد يعد معبراً في زاوية أو أكثر من زوايا من بعد أو أكثر من أبعاد ثقافة الجسد، نقول إن هذا الإبداع لا يكون في الغالب والأعم مرتبطاً بزوجات هؤلاء الفنانين والأدباء، بل بصداقاتهم (أحمد رامي على سبيل المثال في أشعاره)

أما عن عالم الفلاسفة وإبداعاتهم، فإننا إذا استعرضنا حياة أكثر الفلاسفة قدامى أو محدثين، وجدنا فريقاً منهم قد أثر الزواج وربط بينه وبين الحب، وأكثر هؤلاء الفلاسفة لم يكونوا سعداء في زواجهم، وربما كبدوا عن ثقافة الجسد ولم تكن كتاباتهم مرتبطة بموضوع زواجهم، أو عدمه. فالسادة في الزواج تكون غالباً للإنسان المعادي الذي يعيش حياة يعيش عامة الناس. أما الفيلسوف فإنه غالباً ما يكون شقياً بزواجه وسواء كان عن حب، أو عن غير حب (سقراط) أما الفريق الآخر فقد أثر طريق الوحدة والعزوبة، ومن المقطوع به أن هذا يعد خيراً له ولإنتاجه الفلسفي، فالفلاسفة تأسسها حياة التأمل، وحياة التأمل تتعارض شاماً مع ضجيج الزواج وما قد يرتبط به من بدين ونبات. فالفلاسفة من الفلاسفة غالباً ما يؤثرون حياة العزلة والتفرد. إنها



الفن للفن، أم أن الفن للمجتمع. إن العديد من الخلافات حول ثقافة الجسد إنما نجد بعضها ناشئاً عن الخلاف حول هذه القضية. فإذا التزم الأديب أو الفنان بالقواعد الفنية في كتابة ما يكتب أو في رسم ما يرسم، وحدث الخلاف وللجدل حول قيمة أعماله الفنية من ناقد إلى ناقد آخر، فإن هذا الخلاف قد يكون ناشئاً كما قلنا من الاختلاف حول دور الفن، وهل ننظر إليه من خلال أن الفن للفن، أن ننظر إليه من خلال أن الفن لا بد وأن ينظر إليه من خلال المجتمع وأحكامه وعاداته وتقاليده.

ما أكثر القضايا التي ترتبط بموضوع ثقافة الجسد. إنها قضايا تعد ثرية غاية اللراء، ومعقدة غاية التعقيد وخاصة من حيث المنهج. ولعل الرؤية الفلسفية تساعدنا على النهوض بأعمالنا الأدبية والفنية وبحيث تتجاوز الطابع المحلي، والمصرف في المحلية وقيد الزمان والمكان، وهذا ما نجده الآن في عالمانا العربي، وبحيث تصعد إلى نطاق العالمية وذلك على النحو الذي نجده في أكثر الأعمال الأدبية والفنية في العالم الأروبي. إن عالماً أدبياً أو فنياً معبراً عن ثقافة الجسد ويقوم به أدیب أو فنان عالمي، يمكن أن يكون لغة مشتركة بين أبناء العالم كله شرقاً وغرباً (بعض مسرحيات شكسبير) أما الأعمال ذات الطابع المحلي في أوطاننا العربية، فإنها لا يمكن أن تكون لغة مشتركة لأنها مقيدة بحدود وقيد زمانية ومكانية. وهل وجدنا نحن العرب فناناً عربياً رسم لوحة كلوحة المرنانيز أو أقدم مسرحية تكاد تقرب من مسرحيات شكسبير أو وضع أمامنا سيمفونية كسيمفونيات بينهوفن؟

كلا ثم كلا. إننا إذا تحدثنا عن ثقافة الجسد وبأية صورة من صور تلك الثقافة، فلا بد أن نضع في اعتبارنا دراما وإذا تمسكنا بالمنظور الفلسفي، أن البقاء يكون مواكبا للأعمال العالمية، أما الفناء فلا بد أن يكون هو مصير الأعمال المحلية، الأعمال التي تنسحب عرض الحائط بالقواعد الفنية والأدبية كما ينبغي أن تكون القواعد والأسس، وإن كان أكثرهم لا يعلمون.



صنوية الفلسفة والفلسف. وإذا انتهوا إلى الزواج وسواء كان عن حب أو عن غير حب فإن هذا الزواج قد يؤدي إلى إطفاء شعلة العبقرية، نار الذكاء. وإذا وجدنا نفراً من الفلاسفة قد جمع بين الزواج وإبداع المذاهب الفلسفية، فإننا لا بد أن نضع في الاعتبار أنهم غالباً ما وصلوا إلى أفكارهم الرئيسية والمصورية قبل الزواج، ولو قرر هؤلاء الفلاسفة الاستمرار في حياة الوحدة والنزوية، لكان هذا خيراً لهم وللفكر الفلسفي. نقول هذا ولابد من القول به ما دمنا ما زلنا نجد العديد من الأحكام الخاطئة في مجال الفلسفة والفلسف. وإذا قال أناس بعير ذلك، فلهم دينهم ولما دين. وإذا تحدث الفلاسفة عن الحب بأية صورة من صورهم، وتحدثوا عن ثقافة الجسد، فغالباً ما يكون حديثهم عن الحب الذي لا يرتبط بالزواج، وخاصة الفلاسفة الذين ينظرون إلى الوجود على أنه بعد شراء، وأن الشر هو الذي يسود العالم. وليس من المعقول إذا نظرنا إلى الوجود على أنه مجموعة من الآلام والشغور والكوارث، أن يسيروا في أن يعيش أبناؤهم وسط الكوارث والآلام وما أكثرها.

إذا ارتبط الحب بثقافة الجسد، فينبغي أن ننظر إليه كحجرية تعد ثرية ثراء لا حد له وإذا نظرنا إلى الحب بعين التقدير فينبغي أن نتحدث عن الأحكام التي تصدرها على الحب في ارتباطه بالحديث عن ثقافة الجسد، كأن نقول إن الحب يعد مرحلة من مراحل الطفولة، أو أن الحب يعد ضعفاً، أو أنه يعد نوعاً من أنواع اللهب، أو أنه قد يؤدي إلى الاكتئاب وخاصة في حالة فشل الحب بين رجل وفاتنة. فالعيب ليس في الحب كقيمة من قيم الوجود، ولكن العيب قد يكون في التقاليد الاجتماعية تارة، أو في الفضاة تارة أخرى الرجل تارة أخرى. ولا يمكن أن نتصور وجوداً للرجل بدون المرأة. وإذا كانت توجد أحكام ضد المرأة عند أمثال شوبنور ونيتشه وعيساى العقاد، فإننا يجب أن نضع في الاعتبار أنها ليست بالضرورية تعد أحكاماً موضوعية، بل قد تكون أحكاماً صادرة في بعض زواياها وجوانبها عن أبعاد شخصية وتجارب فريدة حدثت لهذا الفكر أو ذلك.

وليس من الضروري أن ننظر إلى الحب والذي يعبر عنه صاحبه عن طريق لوحة فنية أو قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية، لا يصح أن ننظر إليه من خلال المنظور السيكلولوجي أو المنظور البيولوجي. فالمحب من خلال تمبيره لا يكون عادة ملتزماً بأحكام عامة الناس الذين يقال عنهم أسوأه في عرف علماء النفس. تماماً كما ننظر إلى العبقرية. أن سلوك العبقرى إذا نظرنا إليه من خلال منظور علم النفس قد يعد سلوكاً أقرب إلى الجنون، في حين أن العبقرى يعد قمة من القمم وإذا كانت العبقرية ترتبط بالجنون، فمحباً بالجنون، إن عبقرياً واحداً قد يكون أفضل من آلاف الناس الأسوياء.

وفي القضايا التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع ثقافة الجسد، قضية

أجسادنا تسكنها ثقافتنا

د. هدى زكريا

زوجها.

- كما مارست الرأسمالية الحديثة أنواعاً من القهر الجسدي على عمالها وعاملاتها ليس فقط باستغلال جهدهم العضلي، وإنما بمحاولة امتلاك الأجساد، فحين نلاحظ الآن كيف تلف الرأسمالية بضائعها في أغلفة من الأجساد البشرية التي تصبح هي ذاتها سلعة تباع إلى جانب (فاترية العرض) .. ولأن المجتمعات البشرية تباين من خلال الثقافة السائدة ملكية أجساد أفرادها الذين يظنون أنفسهم أحراراً وهم في الواقع غير ذلك.

فرياضات كمال الأجسام ورفع الأثقال تنطلق من توجه اجتماعي يعيد تشكيل أجساد الرجال ليصبحوا نموذجاً للخشونة الرجالية المصطنعة والجمال الذكوري في صورته المثالي كما تلعب عمليات التجميل نفس الدور لدى النساء عندما يقوم الطبيب بقص الأضلاع القريبة من خط الخصر لعملية شديدة القسوة (في القرن السابع عشر) .. تأهيك عن عمليات شد الجلد المتراهل وشغل الدهون وتكبير الصدر إلخ) ..

- كما نلاحظ أنواعاً من التدخل الجراحي الذي مارسته البشرية على أجساد رجالها ونسائها وأطفالها لتدخل في الوظائف الفسيولوجية لهذه الأجساد بما يتفق والضرورة الثقافية للمجتمع.

فالتختان مثلاً من منظور مسيولوجي يمثل عملية جراحية يقوم بها طبيب رسمي أو شعي (قابلة أو حلاق صحن) لثلاث والذكور مما يزيله جزئين من جسديهما على السواء ولكن ليس بهدف واحد وإنما بهدفين متضادين تجزئاً لأن التخصير الجنسي للرجال يحرس في نجاحهم في ممارسة دور الفاعل الاجتماعي، ويدفع للنساء إلى الأدوار التابعة، لذا يهدف ختان الذكور إلى تأكيد الحساسية الجنسية لهم لينشأوا بدور الفاعل الجنسي، بينما يهدف ختان البنات باستئصال الخلايا الحساسة للعضو الجنسي فيصاب الفتاة بالبرود الذي يرغلبها للعب دور المفعول به جنسياً، فيطمئن المجتمع على تأكيد التمايز بعد أن يضع بصمته الثقافية الجراحية على جسد المرأة والرجل معاً.

لتصبح عقود الزواج عقود إنعاز جسدي من النساء للرجال تضمن للرجال كامل التصرف في أجساد نسايتهم اللاتي لم يمتلكن أجسادهن قط.

فما قبل الزواج يكون جسد المرأة ملكية خاصة لعائلتها، يعلق الأب والأخ عليه (تشرقه) الذي لا يسلم من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم، لينقل من الجسد إلى ملكية الزوج.

وعندما تهبط إحدى السيدات في أذن الطبيب النفسي قائلة: لا أذكر أنني امتلكت جسدي قط فإنها تقصد أنها لم تنكح زوجها أيضاً.

خاصة أن الثقافة الشرقية تدخل المرأة إلى منعة مشروعة حتى السافلين وسلعة مبيعة عند الرأسماليين.

وتؤكد إحدى الفتيات عندما أملك بيدها حاطبها وهي تعبر الطريق، بدلاً من أشعر بالحمية والأمان انتفضت غاضبة باعتباري متدربة المجتمع ووكيلته في الحفاظ على جسدي حتى من اللسة البريئة لزوج المستقبل فأنا بالفضل لا أملك جسدي لأنه ملك أبي وأخي والمجتمع والناس إلا أنا.

أنتذكر الأمريكية التي قدمت زوجها للحاكم منذ سنين بأنه قام باغتصابها لأنه لم يحترم خصوصية جسدها، ولم يتركها تسلم له

اعتدا الحديث عن الجسد باعتباره ثوباً فإنها تسكنه الروح الخالدة، التي ما أن تنفضه عنها حتى تنطلق حرة في ملكوت الله الواسع.. لتترك رداءها المادي لتلبس تحت التراب ليتفاده النور أو في بطون الأسماك أو الطير الخارج..

- والجسد هو رمز الشرف المقدس والمسمون، هو أيضاً علامة التنس والنجاسة، والخطيئة، وهو أساس الشرور ومصدر البلاء، يكل النفس العليا بمطالبه الفريزية فتنزل وترتكب الخطايا التي لا يمحوها إلا القوة التي قد تقضي النضطر بأثم أو بالدم.

وهكذا اعتبرت الثقافات الذكورية بالجسد كارهة مضطرة في العن لبعده سرا وتقدم له القرابين.

- وقد تأثرت العلوم الإنسانية في بدايتها بهذه النظرة فدفع علم النفس على يد فرويد بالجسد إلى أعماق، الأيوجو، المظلمة تقيد أغلال النسق القيمي السائد.

وتتقربه في عدا واضح خشية انطلاقه من مناطق الضعف كالمراد ا لمحبوس الذي قد يخرج هادراً معربدا مادماً لكل ما تبنيه الغيب والايديولوجيات والثقافات.

فسارت (الأنثا العليا) هي الملجأ الذي تدعمه القيم لتؤكد التوازن بين الجسد والنفس.

الحضارة والجسد

لا يكتفي التاريخ بصفحات الكتب والوثائق وإنما يكتب فصوله على أجساد البشر أيضاً حيث تقوم الحضارة البشرية في التعامل مع الجسد البشري كمنقول به أحياناً وكفاعل أحياناً أخرى حسب موقفه من منطقة السلطة والقوى.

وعندما مارست البشرية شرور العبودية، قام السادة باستحواج أجساد العبيد، واستغلوا قوتهم الجسدية في العمل العضلي الشاق، وأجبروهم أيضاً على ممارسة الجنس كحيوانات ليس لها إرادة لينجبوا لهم المزيد من العبيد في اليونان القديمة، وروما، أما في الصين وتركتها فقد قاموا بإخضاع العبيد الرجال (الاغارات) ليضمنوا خدمتهم للحرير دون أدنى تهديد لعفة النساء..

- وعندما أرادت الطبقة الأقطاعية في العصور الوسطى تأكيد سلطانها على أفراد الأرض أبدعت قانون الليلة الأولى الذي يستولي بمقتضاه الأقطاعي على جسد الفلاحة العذراء ليلة عرسها قبل أن يبني بها

بما تصور أنه حقه وحده، وأذكر كيف تعاطف معها القاصي لبحكم بحسبه ثلاث سنوات (على فكرة) في مصر والدول العربية يتدنون على هذه الواقعة باعتبارها نكبة.

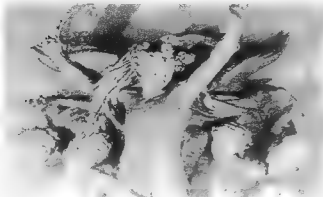
الرقص .. تعبير جسدي

- في فيلم روينسون كروزو ادعى البطل الأبيض التفوق الحضاري على جمعه أو (فرايداي) رفيقه البدائي في الجزيرة الموحشة. لكن حضارة هذا البطل الأبيض تكتشف عن وجهها القبيح عندما يبدأ في الرقص إذ تكتشف رقص الأبيض أن تعبيره الجسدي عنيف وزائف، مبهر عن رغبته في السيطرة في هياج ووحشية دون أدنى جمال أو عذوبة، بينما يقوم البدائي جمعه برقصة خلابة وتحدث من خلالها بجسمه الرشيق وبحركته البارة عن حبه للطبيعة وصلته النقية بالله وتطابق روحه الشفافة مع جسده الذي يتوحد مع حركة الكون تزقه موسيقى طبيعية يتكامل إيقاع جسده معها وينظر إليه البطل الأبيض في حسد، إذ يكتشف انفصال روحه عن جسده رغم ما يدعيه من تفوق حضاري.

فيذا نظرنا إلى أساليب التعبير الجسدية في المجتمعات المحافظة والمتعلقة فسوف نلاحظ أن التوجهات المحافظة تظهر في شكل تقسيم غريب للأدوار، عند إيداء الفرح أو الاحتفال فتشهد رقصات فردية خلوية تمارسها راقصة محدرفة مأجورة تفرج عليها السادة في وقار مصطنع رغم أنهم أصحاب الفرح، لكنهم لا يرقسون فرحاً كما يقتضي رد الفعل الطبيعي، وإنما يرقون الاستشارة والفرجة المصطنعة التي تمارسها راقصة (الليبدانت) ويصبح تعبير الرقص من الفرح نوعاً من الخروج على المألوف ولكن نفس الثقافة المحافظة التقليدية التي تكبت التعبير الجسدي خاصة لدى النساء تسمح لهن عندما يدعين المرض، وتركيبهن الأسود، بالانففاع في حركات مجنونة تمير فيها أجسادهن عن مختلف الانفعالات المكبوتة، بصورة مرضية، وتصيح مبرراً لما يفعلهن مدعيات أنه تأثير الأسود.

وليس غريباً أن تقوم (العازية) في الصعيد بدورها الثقافي في التعبير عما يتخيل الرجال من الرغبة في التراسل مع امرأة أكثر تحضراً من الزوجات والبنات التي تعصن للثقافة وتكبل أجسادهن عن التعبير الإنساني الطبيعي بدعوى الاحتشام والمحافظة هنا يكمن الدور المهم (العازية) التي تمارس دور (الأنثى السطو) المنطقية لفرارها فتمضي (المجتمع من اللوم الذي تمارسه الثقافة المحافظة، فتتلقى ببساطة على عائق (الغوازي) فيقل المجتمع محافظاً بفاته كما يرد الجميع.

لكن الرجال يستمخعون برقصات التخطيب التي تسمح لهم بإظهار الرشاقة الرجالية في حركات صراعية تعبر عن لشهامة والشموخ



الرجالي، وتؤكد شجاعة الرقص والندامه

لكن الرقصات الجماعية (المسمومة) النوبة، والديكة الشامية هي تعبير مثالي عن روح الجماعة وما تتمتع به من سمات ثقافية خاصة، تؤكد بها مع البنية، وتظهر قوة شعورها الجمعي، عسى أن نعيد النظر إلى الرقص الجماعي لنعيد إليه مجده ونهجه عندما يدق القلب من الفرح مع الراقصين على إيقاع (الأقصر بلداً من سواح فيها الأجانب تنفس) .. أين فرقة «رضاء» التي أنتجت التعبير الثقافي الرافض في أنقى وأروع معانيه فاستلهمت الضمير الجمعي المصري وأعادت إنتاج جماليات الحركة الجسدية بكثافة (البدوي والفلاح والصيد والعامل في ريف مصر ومدنها).

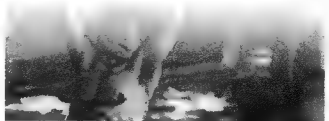
لغة الجسد

- في العسافة الزمنية بين الطائفة التي اقلنتى من هامبورج إلى ميونخ وبين الأخرى التي ستملحن من ميونخ إلى القاهرة كتت أجرى بسرعة لصيق الوقت، يدق قلبي خوفاً من أن أضل الطريق وتفتوني طائرتي وعند البوابة المؤدية للطائرة رأيتهم مصريين رغم أن ملامحهما الخارجية لا تتم عن ذلك فأحدهما أشقر والأخر بهيون ملونة يتحدث الألمانية، وقيل أن تأكد من مصريتهما كنت أفتك بهما (صباح الخير) هل هذه هي الطائفة المسافرة للقاهرة؟ فردا بالعربية مندهشين ومرحبين (أيوه اتفضلنا هنا!!) فهذا قلبي كأنني وصلت مطار القاهرة فعلاً، فأسدت ظهري للحائط وأستأن قلبي الأمن بهما وسألتي نفسي كيف عرفت أنهما مصريان وأجابني الباحثة الكاتبة بدخلتي أن تلك اللغة السرية التي نعرفها دون أن نتحدثها لغة الجسد ..

فلا شك أن ثقافة المصريين العميقة المدركة التاريخية تظهر في كل لفظة أو حركة لأجسادهم .. النظرة الجادة الودودة، الكثيرة الوهمية التي سرعان ما تنقلب إلى قهقهة من القلب إيماءة الرأس، اليد المستندة إلى الخصر بعد رحلة مرهقة، شموخ الرأس وإلا فلماذا تعرف المصري من وسط مليون إنسان ..

- راقبت خلسة خوفاً الجماعي يدفع بإيدينا لنخرج المصاحف والأناجيل الصغيرة لتحرك شفاها متصممة بدعاء الرسول عليه الصلاة والسلام (اللهم أنت الصالح في السفر والخليفة في الأهل).

- أحدهما يشبه أخى والآخر له ملامح أبني ويحبران عندي نفس الشاعر يقدم أحدهما لي عليه الصبر، ظننت ابنة خالي التي تعيش في هامبورج أما الآخر فأقسم أنني نسخة من أخته الكبرى وأجبت في داخلي هكذا يخزيك المصري أحد أقربائه أو محبوبه ليتدقق عليك بالود الذي يعمر به قلبه وتصيح رحلة الرزق أو البقاء هينة عندما تتساند على أكفاح جماعتك الإنسانية المصرية.





سيمفونية الجسد .. أبجدية واحدة ولغات متعددة

عزازی علی عزازی

الإنسانية الرغبة ومن ثم القدرة على التحليق والطيران خارج الغلاف الجوي للجسد وبكس تيار الجاذبية.

والرقص - كما عرفه الإيطالي كارلو بلازين - سيمفونية - كاملة - فهو يخضع لبعض القوانين الصارمة في الحركة الرياضية للجسم، عبر تألفات سبعة، وبالتالي تصبح كل رقصة - في رأي ليكار - هي عمل مركب توافقى (هارموني) يقوم بتنفيذه ذلك الأوركسترا الكبير الذى أودعه الله جسم الإنسان، والذي - كشورا - ما يصعب تحليله وتحديد الأنغام التى يتركب منها، ويولد الفن الراقص من ذلك التوافق - ويصبح الجمال في ترابط العناصر المساهمة في أداء الحركة.

تجليات الزمن والهوية

ثمة بيت من الشعر غير مشوب لشاعر معين، ذكره أحمد نيمور في كتابه (الموسيقى والغناء عند العرب) يقول البيت:
ولا تنصب على فإن رقصى
على مقدار إيقاع الزمان.

والمعنى - وبدون تأويل متعسف - يشوق بالرقص عند إيقاع الزمن، ونحن لم نتعرف على بقية الأبيات، لكى نستبين معنى أكثر عمقا ودلالة على علاقة الحركة بالزمن، لا بالمعنى الفيزيائي بل بالمعنى التاريخي، إلا إذا كانت دلالة (الزمان) - هنا - هي كل ما يخزنه الزمن الحاضر من أزمّة تاريخية مضنّة.

ففى الفنون الأخرى يمكن أن نحصل علاقة المبدع - بالذات صاحب الحرفة لا المبدع للتقاليد - بما يتجده مبدية على أساس القطعية مع الزمن (الحاضر) أو تخطاه الرغبة في تجاوزه بعكس فنون الحركة - بكافة أشكالها - فإنها لا يمكن أن تقدم قطعية مع الزمن ففي الجسد تتفاعل عدة أزمّة منها ما يطلق بحركة الأعضاء في سياق علاقتها ببعضها، ومنها ما يرتبط - روحيا - بتاريخ العلاقة الكامنة بين الجسد وطرائق التعبير عن ركام من المواقف في المناسبات المختلفة، ولذلك فما يبدو فطريا وتلقائيا هو - في الوقت نفسه - تعبير عن مخزون مكتسب في الذاكرة الجمعية .. كل هذه الملاحظات والاستنتاجات جالت بخاطري

(ترى، هل سأشهد التحطيم الروحي لعروض الرقص الروسية) .. هكذا تصالغ الكاتب ألفد «بوشكين، في تهلل ونشوة، ربما قبيل أحد عروض رقصة الأرابيسك للتجمة الاستثنائية «بالقولا».

وبهذا التعبير البوشكينى التفت علماء الفنون الراقصة إلى معادلة الروح والجسد التى تقود أوركسترا الحركة والإيقاع على مسرح الحياة أو مسرح الفن على السواء، باعتبار الرقص ضرورة ووسيلة لإطلاق العنان للروح، للتعبير عن مكونات النفس، ورغباتها الظاهرة والباطنة. فالرقص بدون روح - كما يقول سيرج ليفار - سوف يكون مجرد تمرين رياضى مضنر.

والجسد - إذن - ليس مجرد آلة صماء بل هو آلة موسيقية حساسة بدرجة كبيرة لأنه يمتلئ على روح وإحساس عضوى وشعور مطوى، وقد تحدث علماء الجمال عن العلاقة التى تربط بين تركيب الجسم وبين خجات النفس، تلك العلاقة التى لا يمكن وصفها فلسفيا، أو إخضاعها للمقاييس الرياضية الصارمة.

فنحن لا نعب - فقط - باللغة، بل بالجسم أيضا، وفي الذروة من ذلك التعبير الحركي يأتي الرقص، لا باعتباره الخلاص الفردي للروح، بل والخلاص الجمعي في تعبيره عن حجم المكبوت في النفس البشرية، والمكبوت عنه في تلافيف الوجدان الجمعي والثقافة الشعبية أيضا، ومن هذا المفهوم تنطلق رقصات الشعوب التى تعبر عن تراثها المشترك، بحيث يبدأ الرقص والإيقاع من حيث ينتهي الكلام، أو يصادر القول، والجسم - في هذه الحالات - يمتص - أنثروبولوجيا - كل المخزون الثقافي والسياسي ومشركات الوعي بالإضافة إلى إيقاع الزمن، ليشكل بكل هذه المدخلات تجلياته الإيقاعية التى ترسم صورة مكتملة لحياة الجماعة أو معادلا مرريا وقيما لحيواتهم المشتركة، وهذا ما فقه الإنسان الأول في أعقاب رحلات الصيد التى سجلتها آثار الأقدمين.

وقد عرف الإنسان في كل العصور والبيئات فكرة إطلاق العنان لأعضاء الجسد وفك قيودها - والتحرر من السكونيات، والتولد في النفس



حيثما كنت أتابع - بنهم شديد - فيلمًا تسجيليًا للمخرج الإسباني العبقري (كارلوس سارورا) عن رقصة وراقصي «الفلامنكو» وأدهشني تركيزه على القيمات الرئيسية في الرقصة والتي تعكس - في تقديري - تعقيدات الشخصية والهوية داخل سياق زمني يبدو - في حالة الفلامنكو - ذا طابع سرمدى ممتد بلا نهاية، وربما مجهول البداية أيضًا.

وأثار انتباهي في التعبير الراقص استئثار الأطراف بالحركة الطويلة والدائرية. وبشكل يعكس هارمونية سيمفونية، تغير عن تاريخ طويل من العلاقة بين الجسد وتلك الحركات المنظمة والمنقطعة. (فالرائي) في ارتفاعه والقفائاته، وحركه (إلديدو) يمينًا ويسارًا، بالإضافة لدقات (القدمين) على أرض خشبية. لا يمكن أن نتفق حركة العضو الواحد انسجامًا أو تطابقًا (ميلوديا) مع العضو الآخر، ذلك إذا نظرنا إلى حركة عصوين أو ثلاثة، دون نظرة شاملة مسحووية بقدرة على التحليق إلى أفاق المعنى الطائر، وتريدات الموسيقى، وتريدات المردين... بهذه البصيرة الكلية يمكن إدراك هذه السيمفونية الجسمية الممدد والإحساس المبهر بقدرة - اللذة - على التعبير والشرح، بل وعلى السرد والحكاية وهذا ما نتحقق لي بعدها - بالمصادفة الجميلة.

حيثما استمتعت بفيلم روائي طويل للمخرج نفسه (كارلوس سارورا) بعنوان «العب الساحر» وهو فيلم صامت بلغة الكلام لللساني، لكته ناطق بلغة الجسد وإيماءاته وإيحاءاته التي تمثل في الوعي والوجدان الجمعي - الإنساني بشكل عام والإسباني على وجه الخصوص - مشتركات مفهومة دون شرح لسانی، امتد الفيلم حوالي ساعتين ونصف الساعة دون كلمة واحدة، ولم يكن عجيبي أن يعيهم الجمهور ويتفاعل مع بطلي عبر رقصة الحب التقليدية التي جمعتها، والتي عبرا عنها بالرقص واستخدام إيماءات الجسد، حينها فهمت معنى أن للجسد لغة عالمية إنسانية كالموسيقى وفنون التشكيل.

وهذه اللغة ليست مقصورة على الإنسان دون الكائنات الأخرى. فقد تحدثت دراسات عديدة عن حركة الأجساد في الطبيعة، وعن القيمة التعميرية - مثلاً - لحركة القفد ومدلولها النفسي والبراجماتي، وكذلك حركة القط المتحضر المنطري على نفسه لخوف الكلب، وأيضًا حركة الجنود المصطفين في وضع استعداد ومدى تأثير هذه الحركة في إرهاب العدو.

وحيثما أعدد - في أوقات كثيرة - لمشاهدة رقصة الفلامنكو أشعر - بحق - أنني أقرأ كتابًا مفتوحًا يحكي تاريخًا طويلًا من المعاناة والطموح والتوبع ولرعية في التحقق والالتحاق بالأشياء، ربما نغز عني «الكثيرة»، الدائمة لراقصة الفلامنكو لكنني أؤمن - بعد وقت قصير - هذا الفرع الإنساني الجميل، ربما نتجارت مع اشاحات البدن بحدّة، أو دققت القدمين بانفعال، ثم الجري العنيف قبل الانقاف في حركة





ويستحب للمأثورات الشعبية في مصر أن تكون بسيطة، بل ربما

لكن المؤكد أن وجه التمايز بين الموسيقى الشعبية في مصر وبين الموسيقى الشرقية ليسر في الشكل الذي يتخذه، فبعضها - أحد أهم المنابع والمصادر للحضارة المصرية - فبعد التمايز واضحا مع (الدبكة) الإسمية في سوريا ولبنان وفلسطين والأردن مع فارق جوهري في الدبكة العربية يتعلق بقوتها. وحدة إيقاعها المصاحب لضربات أقدام الرجال القوية على الرمال، وعلى الأرض الصلبة، بالإضافة لبعض القرارات والجوابات الصوتية المتممة لإيقاع الرقصة، والتي تتناغم - بالضرورة - مع الموسيقى المصاحبة والغناء من خارج الدبكة.

وحينما نتجه إلى أقصى الشرق العربي حيث الخليج سوف نكتشف متغيرين أساسيين أولهما إخفاء فلسفة الرقص في الهواء الطلق، ربما لأسباب مناخية، أما المتغير الثاني فالتقاع الأولي للرقصة الخليجية تقوم على فكرة التصاعد الهارموني الذي يبدأ بأسجابات حركية طيقة - على إيقاع الآلات - تبدأ في الارتفاع للتدريج لتصل مرحلة الوقوف غير المنتظم، ثم تدخل مرحلة الارتجالات الفردية في الحركة دون وحدة إيقاعية جسدية لجماعة الراقصين، وتبدو الرقصة كما لو كانت مجموع التجلبات الفردية، كل يمر على درجة "المطلقة"، بحسب إمكاناته الجسمية على إبداع حركات تتطابق مع الجملة اللحنية والغنائية التي يرددوها الجالسون.

أما في مصر فالأمر جد - مختلف - عن كل ما سبق - وذلك أسباب تاريخية وأثريولوجية وجيوغرافية، فمصر غنية بقدرتها على صهر وامتصاص كافة الحضارات القديمة، وهي في الوقت نفسه صاحبة

دائرية، أندھش - كثيرا - للخروج على الوحدة الإيقاعية للموسيقى المصاحبة ولا أدري من الذي خرج، هل الموسيقى أم الرقصة؟! ثم أعود - في انتشالي - لآهتاهم نفسي بالخروج عن الوحدة وإبراء ذمة المشهد (الفلامنكو).

أعود ألقب في الكتاب عن تاريخ هذه الرقصة وإرتباطها بحركة وإيقاع قبائل الفجر أبناء الضخوم ومطاريذ المدن، وأحفش عن علاقة مصارعة الليران بالرقص في الموروث الإسباني، لكني - وفي النهاية - أتوقف طويلاً عند (الفلامنكو) باعتبارها حديثاً بالجمد لا عن الجسد وروعيته الغريزية، بل الجسد هنا بوصفه الوسيط الروحاني والإيماني في ابلاغ رسالة الوعي الجمعي بالمشارك وذلك باستخدام تقنيات فنية حركية تتفاعل - من خلالها - الوظائف المختلفة للفنون الأخرى التي تستفيد - في الوقت نفسه - من القدرات الفيزيائية الجسمية والعصبية والنفسية، تتحرك الكتلة إيقاعياً، وفي قلب المشهد تعبر حركة عضو عن عنصر تجريدي، وعضو آخر يباغتنا بالخروج عن السبق كأنه يكسر الحائط الرابع في المشاهدة، يسرع إيقاع القدمين ويتباطأ إيقاع الذراعين، ويتوقف الرأس، بينما يهتز الوسط في ارتعاش منظم - ويخفق الصدر مع حركة الشهيق والزفير علواً وهبوطاً.

وفي كل الحالات تتجج راقصة الفلامنكو في تصدير كل المشاعر بالحركة الجسمية (الخوف - اللق - الرقب - الحزن - الصراخ - التردد - الأقدام - الأحجام - الفرح - الجفن) وبالرغم من كون الرقصة (فردية) إلا أننا نكاد نرى ونلمس وتتفاعل مع الآخرين الذين تواجههم الراقصة بإيماءاتها سواء كان الآخرون يشاء أو مجرد كائنات أخرى أو طواهر طبيعية، ومن هنا تبدو عظمة الجسم الرقص في كونه استجابة - حركية - لتاريخ طويل يمتد للفترة الإنسانية والجميلة الأولى، منذ دخل الإنسان الأول معركة الصراع مع الطبيعة ليحافظ على النوع البشري ويحمي أمته ومكتباته.

من الجنوب الأوروبي للشمال العربي

إذا اتجهنا شرقاً بعد مدريد، حيث شمال المتوسط، سنكتشف أن رقصات الشعوب السلافية والإيطالية واليونانية أخذت طابعاً جماعياً، يصطف الراقصون - في المستوى الاجتماعي أو الشعبي (الثقاني) متشاكلي الأيدي بملابسهم وملابسهن المزركشة، السراويل الطويل عدد الرجال، والتدورات الملونة الزاهية بطبقاتها المتعددة عند الراقصات، والأعضاء على الموسيقى الشعبية المصاحبة باستخدام آلة نفخ واحدة وآلة إيقاع واحدة، ليقود سمة الانظام دون رقابة، والجماعية كأوركسترا لإيقاع الأجساد المتناسقة، التي لا يمكن أن نراها إلا باعتبارها جملة إيقاعية واحدة تمر عبر سلم نفسي بحجم المشاركين.

وهنا يبدو التساؤل: هل تعد الفلامنكو تجسراً عن الاضطراب والذنفل الذي شهدت قبائل الانجلو ساكسون منذ القدم، وهل هي تزل من تجليات التروبادور الطوافين؟ وهل جماعية الحركة الراقصة شمال شرق المتوسط تمثل تعبيراً - تاريخياً - عن الاستقرار الريفي حول الحضارات القديمة (الرومانية واليونانية)؟ وما شهدها المنطقة من تراث سياسي وفلسفي ودياعي تعددت معه أشكال التعبير فتحوّلت الرقصة إلى مجرد نزوع جماعي يمكن نمطية الأداء الريفي في زرع وجني المحاصيل،

وبعيدا عن ابتذالات ما سمي بالرقص الشرقي، فإن جميع الرقصات المصرية التعبيرية تمثل نوعا من الإثارة الذهنية والنفسية، ولا تشير - من قريب أو بعيد - لأية إثارات غريزية.

ربما لأن المصري القديم كان يرى في الرقص ملقسا دينيا وشعيرة من شعائر الجسد، وهو ما زال يفعل ذلك في حلقات الذكر والانتشاد الصوفي الديني داخل المساجد في حلقات الذكرين وما زالت الشخصية المصرية ترى في الرقص خلاصا نورانيا للجسد، يظهره من أنامه ويحل ما استعصى من هموم الروح والنفس والبدن، وتوجد حلقات (الزاز) هذا الصلبي.

أما ما يتعلق بصورة الراقصة الشرقية واتصالها - كما عبر بعض الباحثين - بالموروث الفرعوني فيما يتعلق بفكرة الخصوبة من خلال حركات البطن وتقلصات الأجزاء السفلية وحركة الساقين، فإن حجم الابتذال التجاري الذي ارتبط بهذه الرقصة أخرجها عن تأويل ارتباطها بالموروث القديم، ربما كان الأكثر لهذه الصلة القديمة رقص (الفوازى) لكن بصورته القديمة التي سادت في القرى والكفور والتجوع طوال القرنين التاسع عشر والعشرين.

ولا يفتي سوى التأكيد على مدى وقحة أن متحدثي اللغة الواحدة ليسوا - بالضرورة - أصحاب رقصة واحدة، ف لغة للجسد رغم أن أبجديتها واحدة لكنها تتحدث لغات متعددة.

الحضارة الأقدم، التي شهدت أول تجارب الرقص - اللقي - في التاريخ، وذلك داخل أماكن العبادة نفسها، باعتبار الحركات الجسمية الإيقاعية والمنظمة تمثل ملقسا دينيا، سجلته لنا آراميل النحات الفرعوني على جدران المعابد والمقابر.

هذا بالإضافة إلى تعدد البيئات الجغرافية والمناخية والبيئات الثقافية في مصر وهذا ما لم يجعل لمصر رقصة واحدة أو نمطا واحدا يدل على شخصيتها.

فالسمة الغالبة على الرقص المصري هو التعدد، ويمكن رصد أكثر من رقصة تعبر عن أكثر من بيئة ثقافية بمعطيات مختلفة من حيث التشكيل والتعبير والإيماء والأيعاء، كما تختلف ثقافة الرقص الذكوري (الرجالي) عن ثقافة للرقص عند المرأة؛ ربما توحدت فقط في الثقافة اللبوية، لكنها عبرت عن درجات مختلفة من المفارقة (للوعية والكمية) في بيلات مطروح وسيناء وفي بيئة الصعيد المصري (الجواني) وأيضاً عن حالة المسخ المشوه للتعبير الجسدي فيما عرف بالرقص الشرقي ولم يكن عجمياً أو غريباً أن تنفرد كل محافظة مصرية بمجموعة من الرقصات الشعبية التي تعبر عن الفواسم المشتركة في المأثور والثقافة الشعبية في المكان والسمة الغالبة على رقصات الأقاليم المصرية هي سمة كون الرقصة تعبيرا عن حكاية شعبية أو طقس شعبي، ترويه الجماعة بلغة الجسد - أو بالأحرى والأدق - بلغات الجسد.



السينما المصرية ولغة الأجساد

ماجدة مورييس

حوله وبالقرن، منه، تستخدم ملامحها الجسدية ومرونتها في الحركة لأغراضه، وبالطبع تخفف من ملابسها في حالات عديدة أهمها الرقص بمفردها أو ضمن تشكيلة نسائية، وللتذكير فنيات عبد الوهاب وفريد الأطرش أشبه بالماريات وهن يتحلقن حول المطرب النجم (وأحيانا المطربة) كجزء أساسي من عملية ترويج الفيلم الغنائي الاستعراضى..

المرأة هي السبب..

وعلى مستوى نوعيات الأفلام الأخرى، مثل الفيلم الاجتماعى - الذى غلب عليه طابع الميلودراما فى أحقابها الأولى حتى نهاية الخمسينيات، نجد السينما فى الأغلب تراهن دائما على أن المرأة كائن أنصف من الرجل جسمانيا، ثم أنها ضعيفة أيضا أمام رغباتها، قد تقدم على الخيانة الزوجية، وقد تكون البائدة بها لأنها «كائن غريزى ضعيف، يستجيب للمغازلات ونظرات الاعجاب وكلمات الحب من الطرف الآخر (أفلام يوسف وهبى القالمة على فكرة علاقة المرأة بالشرف والشكوك التى تحيط بها والتأكيد على فكرة العفة والطهارة وعدم المساس بشيء البكرة وتشبيهه بعود الكبريت الذى يطفى إلى الأبد إذا أشعله أحد ما بطريق الخطأ أو الخطيئة).

أيضا كرست السينما المصرية فى هذه المرحلة صورة المرأة المزيانية التى تركز حياتها لإسعاد زوجها، والتى تصبح مكافأها هى لسماته الحلو وإشباعه لرغباتها، مع التأكيد على فكرة أهمية الإشباع الحسى فى استمرار هذه العلاقة، فى عشرات الأفلام، وهناك أيضا المرأة الجسد التى اضطررتها «ظروفها الصعبة» للتسوط الاجتماعى، والعمل فى أماكن الترفيه وبالتالي تحديد هويتها فى عيون الآخرين ممن يرددون على هذه الأماكن، وحيث ينظرون إليها كجسد مشتهى.

ولعل هذا الاحتكاك بين المرأة والفنانه وبين رواد الكباريه كان سببا فى تقديم عشرات الأفلام والقصص السينمائية، سواء فى صدر الفيلم أى محوره أو على هامشه وحيث أدرك صناع السينما المصرية مبكرا جاذبية هذه الفكرة السينمائية عندما تقدم على الشاشة وحيث تتيح للمخرج ومن قبله المؤلف التحرر من قيود ومحظورات عديدة فى تعاملها مع النص ومع الحركة ومع الجسد أيضا، فما هو منوع اظهاره عندما تكون البطلة فداء من عائلة محافظة أو زوجة فاضلة، مسموح به عندما تكون فداء كباريه، حتى لو كانت (بنت ناس) على حد تعبير فنان حمامة بطلة الفيلم الشهير للمخرج حسن الإمام (أنا بنت ناس)، فلم تهتم السينما غالبا بمشاعر هذه المرأة وأفكارها وطموحها فى القوة والعودة للحياة الطبيعية كما لم تهتم بكونيتها المسكلة وبذات عالم تساهم فى صنعه بقدر ما اهتمت بوصف لحظات السقوط ومجارية طبيعة المهنة الجديدة فى الملبس والسلوك (حركة) (الملابس المفتوحة والمارية وشرب الخمر ومجارية الزئبان فى بذائهم تحت تأثير السكر مفردات ضمن تركيبة الشخصية الممانية المماثلة تعتمد أساسا على لغة الجسد فى تحرره من الملبس المعتاد والسلوك المقبول والأفعال المقتدة)..

الجسد

بلغ إيمان بعض السينمائيين فى السينما المصرية بالقواعد السابقة حدا جعل لأفلامهم قوة دفع مسبقا للمشاهد لرؤيتها لقدرتهم على تقديم

عندما نتأمل تاريخ السينما المصرية.. نستطيع القول بأنها خرجت من رحم السينما الأمريكية بعملية ولادة تمت سرعا وآلام ما تزال صغرة السن ولكنها عملية استطاعت أن تضع لنفسها قواعد ونظم سار عليها الأبناء، ومنها مثلا منطبق أريضاء غرائز الجمهور فى التمتع بمشاهدة أبطال يتعمقون إلى تكوينات وملاعب جمالية معينة تصجد نمطا أو انماطا - الجنس البشرى ويعتبره هو المثل الأعلى للجمال والكمال والجاذبية، ففى ذلك العهد المبكر لنشأة السينما الأمريكية صارت النجمات الشقراوات البيضاوات، ذوات العيون الزرقاء أو الخضراء واللامع الانجلوسكسونية والقوام الفارع نموذج الجمال المعتمد والمشتهى من قبل صناع السينما، وبالتالي لجمهورها أيضا، وامتد هذا الاعجاب من مكان إلى آخر ومن سينما إلى أخرى حتى تجاوز حدود أمريكا وفرضت هوليوود مقاييسها على السينمات الوليدة الصاعدة فى الأماكن الأخرى من العالم، فأصبحت مفاتيح التناول واحدة عند التعامل مع قضايا العلاقة بين الرجل والمرأة، من الإعجاب للحب والجنس وحيث كان المنطق الفلسفى واحدا، وعبادة هوليوود «النسائية» - إذا جاز هذا التعبير انطلقت السينما المصرية تقدم المرأة ككائن للحب والجنس، يسمى لارضاء الرجل (السيد).

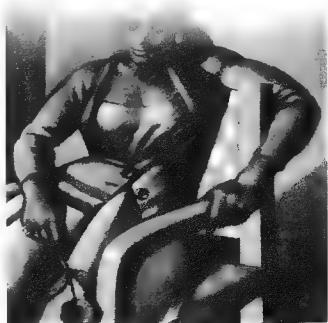
سؤل - الأفلام سعى لتكريس هذه المفاهيم فى بداية السينما المصرية، وخاصة عندما بدأت هذه السينما تنضج وتجد نجوم الفناء الكبار مثل محمد عبد الوهاب أول نجم «سوبر ستار» فى هذه السينما، فقد كانت أغلب البطلات أمامه، والكوميديات حوله، من النوعية سالفة الذكر، ولقد كرس الفيلم الغنائى والاستعراضى أيضا، الذى يعتبر من أهم النوعيات السينمائية فى أفلام مرحلة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، كرس فكرة «تخصص» المرأة كراقصة ومغنيات للرجل النجم، تجلى أو ترفض



ولعل حسن الإمام يستحق قصلاً وهذه عندما نكتب عن علاقة السينما بالجسد، وعن استخدام ثقافة الأجساد، في لغة السينما، ففي قاموس مسيرته السينمائية أسماء أفلام شديدة التعبير عن هذا الموقف مثل (ملائكة في جهنم) و(أنا بنت مين) و(حب في الظلام) و(اعترافات زوجة) و(قرب العناري) و(زوجة من الشارع) و(مال ونساء) و(صائدة الرجال) و(الخطايا) و(هي والرجال) و(هو والنساء) و(لست مسهونة) و(شفقة مفروشة) ..

المرأة الجسد... إلى الرجل المهان
من ناحية أخرى استطاع مخرجون آخرون تقديم دلالات أخرى للجسد على الشاشة بعيداً عن سقوط صاحبه أو ضعفها الأنثوي وإنما على العكس وهو ما نراه في فيلم (باب الحديد) حيث وظف مخرجه يوسف شاهين «الجسد» بشكل رائع لإظهار مدى عجز شخصية أخرى رجالية هي شخصية فتارى باع الجرائد في السكة الحديد أمام بنت بلد تبغ الكازوزة، فائرة ومخيرة وواقعة من نفسها وهي (هومة) التي تحولت إلى كابوس يلقى (فتارى) ويشوره في منامه وصحبه، لا

موجودة في أفلام صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وحسن الإمام، فإن هناك فروقاً كبيرة في استخدامها وتأخيرها وتركيبها على نحو يجعل مذاقها مختلفاً لدى الجمهور، فهي عند صلاح أبو سيف مثلاً في (شباب امرأة) و(الوحن) تستخدم لتقديم صورة للواقع والإشارة إلى التركيبة التي تضع أبطاله، خصوصاً البطلات في ذلك الموقف الذي تبلمه في الفيلم، بينما تعبر المواقف الساخنة عند عز الدين ذو الفقار (امرأة في الطريق - رد قلبي) عن مواقف أصحابها من الحياة ومن أنفسهم وقناعاتهم النامة بما يفعلون، أما حسن الإمام فهو الأكثر قناعة بأن السقوط والخطأ غريزة بشرية مسيطرة ولعل المخرج الأكثر تعبيراً عن هذا من خلال مجموعة أفلام تجسد سقوط المرأة، وتتوقف كثيراً عند مرحلة السقوط وما تملحه من إثارة للمشاهد (ظلموني الناس/ حكم القسوى/ أسرار الناس/ كاس العذاب/ في شرع مين... إلخ) بالإضافة إلى أنه المخرج الذي قدم للسينما المصرية أهم «جسد» نسائي على شاشتها، للفنانة هند رستم، في فيلم يجبر عن وجهة نظره بوضوح هو (الجسد) الذي عرض عام ١٩٥٥ عقب فيلمه السابق (بنات الليل) وكانت هند رستم أيضاً إحدى بطلاته لكن الدور الرئيسي للفنانة مديحة يسرى، والأحداث تتوقف في الكباريه وعالمه الصاخب والملهي بكل فنون الرقص، شرقى وغربى والمambo والبلوج، ومن الجدير بالذكر هنا أنه إذا كانت بطلات حسن الإمام قبل فيلم (الجسد) يذهبن إلى الكباريه مكرهات مرغمات، فإن بطلة الفيلم تذهب إليه وهي تترك قيمة ما تملك من فتنة في جسدها، وتقرر استغلالها وتحقيق طموحاتها وفق بناء يؤكد على سحر الجسد الأنثوي وقدرته على تليين أعين الإراذات! ولقد كتب حسن الإمام القصة كما كتب قصة (بنات الليل) وكتب السيناريو والحوار للفيلمين السيد بدير شاركة محمد عثمان في سيناريو (الجسد)



يستطيع أن يطولها ولا يقدر على الانصراف عنها، ولم يقع شاهين مثل غيره في فخ ادانتها.

أما نيازى مصطفى فهو يقدم برائتي عبد الحميد كرمز للجسد في فيلم (سر طائفة الاخفاء) لدرجة استئثاره طلل صغير هو شقيق بطل الفيلم عبد المنعم إبراهيم في مقابل نموذج أنثوى آخر امرأة نقية تنخل وجهه ملائكي قامت بدورها الفنانة زهرة العلا.

أما عز الدين ذو الفقار فيطرح صورة «المرأة الجسد» بكل ما تحويه الكلمة في ذلك الدور المهم الذي قامت به هدى سلطان أمام ممثلين يقوم كل منهما بدور له بعدان رمزي عن الرجولة وواقعي وهما رشدي أباطة في دور «الرجل الجسد» أو «الرجل الفحل» وشكري سرحان في دور «الرجل السهان» أو «الرجل فاقد الرجولة»، ولذي يعبر عنه الفيلم في معنى مزدوج، فهو ضعيف التكوين الجسماني وهو ضعيف الإرادة أيضا ولهذا نطلقه الزوجة وتلتفت إلى أخيه غير الشقيق (صابر) بتكويهه الجسماني القوي وعصااته الفاتنة وقرنته على رفض دعوتها إليه، ويلعب ذو الفقار بأبطاله الثلاثة وفق سيناريو عبد الحى أنيب في ملعب شبه حال هو بؤسة صغيرة في مكان بعيد أشبه بكان مهجور يدفع المرأة إلى تأمل نفسه ويجعل للرغبة صوتا عاليا ولأشباعها ضرورة أقرب إلى الهوس وهو ما تبرع في التعبير عنه هدى سلطان بمحاولات مستمرة لاستخدام لغة الجسد في التعامل مع من تريد، وفي رصد وتقريب من لا تريد.

ولا يجارى فيلم (امرأة في الطريق) هذا إلا فيلم صلاح أبو سيف (شباب امرأة) الذي يقدم نموذجا لبطلة أخرى هي شبعات (تصية كاريوكا) تستخدم لغة الجسد في توطيد علاقتها بها وفي الحصول على ما تريد، وفي لفظ ما لا تريد، إلى النهاية يصير مآل المرتائين إلى السقوط والهجر في موقف إدانة واضحة للمرأة عندما تتعامل من خلال لغة الجسد وهي في مركز القوة وبعيدا عن أمنهان دور فتاة الليل، وهو ما يرحى برفض صناع السينما المصرية في أغلبهم لهذه اللغة عندما تصدر من المرأة، ورغبتها، وأيضا رفضهم لها عندما تصدر من المرأة برغم رغبتها وإرادتها!!

لكن هذا يتغير في مراحل أخرى وحيث تقرب السينما أكثر من التعمق في حياة أبطالها وتأمل دور الضغوط الاجتماعية في دفعهم للسقوط أو دخولهم ضمن دائرة فساد أكبر من قدرتهم على المقاومة من هذا المفهوم مثلا تتطرق بطلات وأبطال سينما الستينات والسبعينات في التعامل بلغة الجسد في أفلام مثل (ثرثرة فوق النيل) و(دعاء الكروان) و(الحرام) و(الخطيب الرفيع) والأفلام الثلاثة المسابقة لبركيات بينما (الثرثرة) لصحن كمال الذي جسد بوضوح الانفتاح على عالم الجسد بعد الانفتاح على الفساد الأخلاقي والسياسي ومثله أيضا فيلم (الحب تحت المطر) نفس المخرج...

الجنس في الثمانينات

في الثمانينات تبدأ حبة جديدة مختلفة في التعامل بين السينما ولغة الجسد، بدأها رأيت التيهي فيلم (عيون لا تنام) الذي يضع «الجسد» داخل تركيبة معقدة يتداخل فيها الصراع على المال والسلطة بين الأشقاء، واستبداد القوى بالمحيطين به، وصعد الميهي موقفه من هذه

العلاقة من خلال منظومة فكرية تضع الجنس ولفته ضمن بناء أكبر وأشمل من الاحتفاء به وحده، فهو جزء من كل، والتركيز عليه يفسد الأنصاف الأهم والأكثر في الحياة نرى ذلك من خلال أفلام (للحب قصة قصيرة) «الافكار» و(السادة الرجال)، ثم صعد عاطفي الطبيب ويزع نجمه ليقدم صورا أخرى للغة الجسد ضمن لغة الحياة بكل شمولها ومعومها وهو ما نلحظه منذ سائق الأتوبيس (١٩٨٣) إلى (اللعيب فوق هضبة الهرم) إلى (ملف في الأداب) وحتى (ليلة ساخنة) عام ١٩٩٥، اللب لا يفصل عن الجنس عند الطبيب، ويحاط بكل قسدية واحترام في إطار ارتباط روجي وعاطفي يسبح على الجنس هالة لا تسقط عنه إلى مستنقع الرغبة الفجة المجردة من أي عاطفة، حتى لو كانت البطلة فتاة ليل مثل بطلة (ليلة ساخنة) فهي في البداية إنسانة لها كرامة ومشاعر وطروف خاصة ولديها مقدرة على إثبات إنسانيتها عند اللزوم، وفي الثمانينات أيضا قدم خبري بشارة صورة أخرى للغة الجسد من خلال ثنائية الطهر والسقوط لدى بطلات فيلم (العروسة رقم ٧٠) واللواتي يتوالين على البطل في نفس الزمن، كذلك يطرح (يوم مريم حلو) صورة لغة جديدة للجدس مغموسة بمرارة الرأق وبنمة اليأس الشديدة من الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي اطاحت بأمال أجيال من البنات في الزواج فأصبح أي عريس هو فرصة برغم كل عيوبه، وهو ما تطله بنات عاشنة السيدة المكحفة التي تزوج ابنها لصدايحي عائد من الخليج فيصعب بغل السكن معهم وافقدا القيم الذنب الذي يقدس الأيلة الثانية ويدفع بالابن الصبي إلى الهروب.

لغة الجسد اختلفت كثيرا في حقيقتي الثمانينات والتسعينات عن الخمسينات، ويكفي أن نقارن أعمال مخرج واحد هو سعيد مرقوق الذي كان فيلمه الأول (زوجتي والكلب) في نهاية التسعينات تعبيراً عن الرومانسية في علاقتها بالجدس من خلال قصة مشاعر هائلة يعايشها شاب لزوجات رجل آخر هو رئيسه عندما يرسل لها بشيء في المنزل، وفي منتصف التسعينات يقدم نفس المخرج فيلمه الشهير (المدنوني) الذي يطرح بجرأة قضية «استخدام الجسد» في لغة الفساد السياسي على نطاق واسع ويربط ما بين الفسادين السياسيين والأخلاقيين، وفي منتصف التسعينات يعود سعيد مرقوق لتقديم صورة أخرى، أكثر رعباً، حينما يرغب زوج امرأة في غواية ابنتها المراهقة فما كان منها إلا أن قتلته وقطعته قطعاً في فيلم (المرأة والساطور) الذي يعبر عن صورة أخرى للجسد عندما يتحول من أداة غواية إلى أداة انتقام وحرب ويحيت يصبح الانتقام منه في حد ذاته، أحد الأفكار الجديدة للبشر بعد سنوات طويلة من تقدم البشرية نحو الارتقاء!

وتلك مقولة تنحاح إلى تقليد ويحث فما زال الجسد أحد أهم العناصر المؤثرة في الصورة السينمائية ومنها أحد التلفزيون والديجيتال، أو فنون الوسائط الجديدة هذه الآداة نفسها، الجسد، لتقديم تنوعات وزخم من الأعمال الفنية والرافعة والفيدوي كليات التي اعتبرت نفسها وقعت على «كلز» وأغرقنا حتى حتى النعاح... ولا ندرى من تلوم؟..

هل هي السينما التي اكتشفت صورة الجسد، وصمحر على الشائسة، أم تجارها الذين اكتشفوا جانبية هذا العصر عند الجمهور فلعبوا به وعليه أم الإنسان نفسه الذي يفقد الحكمة والذوازن بين الروح والجسد، فيغرق في الانجذاب نحو الثاني وكأنه ليس ذلك الكائن الأرقى في سلم الخليقة..

الروح والجسد

د. محمد عبد العظيم سعود

والحور العين، وسائر ما وعد به الناس، وقولهم: إن كل ذلك أمثلة صريت لعموم الخلق، لنفهم ثواب وعقاب روحانيين، هما أعلى رتبة من الجسمانيين».

ويرد للفرزاني على قول الفلاسفة بأن بدن الميت يستحيل تراباً أو تأكله الديدان والطيور، ويستحيل ماء وخبزاً وهواء، ويمتزج بهواء العالم وخباره ومائه امتزاجات، يبعد انزاعه واستخلاصه ثانية منه، ويناقش مسألة بحث الجسم الأقطع أو مجدوع الأنف أو الأذن، وناقص الأعضاء، كما هو، ويراه مستقيحاً في أهل الجنة.

ويرد على قولهم بأن جمع جميع أجزائه التي كانت في كل مراحل عمره محال من ناحيتين.

أولاهما: أن الإنسان إذا تغذى بلحم إنسان، وقد يكفر هذا في أيام اللحظ، فيقتصر حشرهما جميعاً، لأن مادة واحدة كانت بدنًا لماكول، وصارت بالغذاء بدنًا للأكل، ولا يمكن رد نفسين إلى بدن واحد. وثانيتهما: أنه يجب أن يعاد جزء واحد، وكذا، وقلها، ويدا، ورجلا، ذلك أنه - كما يقول - ثبت بالصناعة الطبية أن الأجزاء يتغذى بعضها بفضلة غذاء البعض. وعليه فأجزاء معينة كانت مادة مجتمعة أعضاء، فإلى أي عضو تماد؟!

بل أكثر من هذا: إنك إذ تتأمل ظاهر القديرة المعمورة، تعلم أن تراهيا جثث الموتى (صاح خفف الوطء، ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد، وحبيب الله تراك يا أبأ الملاء)، وقد زرع فيها وخرس، وصارت حبا وفاكهة، وتبارلتها الدواب فصارت لحما وتناولها فصارت أيداً لنا، فما من مادة يشار إليها إلا وكانت أديانا لأناس كثيرين، فاستحالت تراباً، ثم نباتاً، ثم لحماً، ثم بدناً؟!

ويرى برتراند راسل أن المادة شيء مختلف عن مجموع خواصها، وهو بهذا يخالف الفلسفة الوضعية المنطقية، التي تقول بتقيض هذا تماماً. ففي الوضعية المنطقية عبارة مثل: «لون العوز أصفر، يكون فيها تكرار معيب، ذلك أنها تكافئ: «لون الشيء الذي لونه أصفر، وملمسه كذا، وملمعه كذا، ورائحته كذا، أصفر!..».

ونجلى عبداً أن المادة شيء مختلف عن مجموع خصائصها بوضوح في «مذهب المغالاة». فعد تحويل الخبز والخمر إلى جسد السيد المسيح ودمه، تبقى خصائص الخمر والخبز كما هي، ولكن المحصلة للمادية تصبح جسد المسيح. وتجد أن للفلاسفة المجددين من ديكارت إلى ليبنتس

- واستثناء سبيوزا - قد نهشوا المشتقات البرهنة على أن مذهبهم تتسق مع تحويل الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. ببس أن السلطات اللاهوتية قد ترددت طويلاً في قبول هذه التفسيرات، ثم انتهت إلى أن الإيمان يتوافر فقط في المذهب المدرسي. بل إنه لا يمكن الجزم أبداً بأن الشيء أو الشخص الذي

يقول برتراند راسل في كتابه «الدين والعلم، بأن علم النفس من حيث الاشتقاق معناه «نظرية الروح»، لكن الصعوبة التي يقابلها العلم تنشأ عن الحقيقة التي مفادها - على ما يبدو - عدم وجود كينونة أسمها الروح أو النفس! ويرد بأننا لا نجد عالماً من علماء النفس لا يقول بأن الروح موضوع دراسته، لكننا إن سألتناه عن «الروح»، فلن يجد إجابة سهلة عن السؤال! وفي الحق فإن علم النفس - كما يدرك - ما برح أقل تقدماً من سائر العلوم المهمة - أو أغلبها - للدراسة الصغرى الرياضية فيه، كما أنه يتسم بقلّة المعرفة التجريبية الدقيقة.

وكان لثوردد «الروح» في الفكر الإغريقي أصل ديني، لكن هذا الأصل الديني لم يكن بالضرورة مسيحياً، وظهر هذا في تعاليم أتباع فيثاغورس للمؤمنين بتناسخ الأرواح، ونطعموا إلى الخلاص النهائي من عبودية المادة، التي تجاهها الروح ما دامت حبيسة الجسد. ولقد تأثر أفلاطون بأتباع فيثاغورس، وأثر أفلاطون بدوره في آباء الكنيسة، وأصبح انفصال الروح عن الجسد جزءاً رئيساً في العقيدة المسيحية. وكانت الأفلاطونية، أهم عنصر وثني في الفلسفة المسيحية على الرغم من تأثير أرسطو طائيس والرواقفيين.

ومن بعد، في القرن الحادي عشر استحال مذهب الفلاسفة المسيحيين من الأفلاطونية إلى الأرسطاطاليسية، وبعد الفيلسوف الديني توماس الأكويني (١٢٢٥ - ١٢٧٤) أفضل اللاهوتيين المدرسيين، وأحسن نموذج للارثودوكسية الفلسفية في الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وكان ينبغي على المدرسين العلمانيين في المؤسسات التعليمية التابعة للكنائس، وهم يعمرون لتشرح فلسفات ديكارت وكانط ولرك أن يوضحوا أن أعظم نظام فلسفي هو الذي قدمه الأب توماس الأكويني. ولم تكن الكنيسة تسمح بأي تطاول على أي قول له، وأقصى ما كان يمكن أن تسمح به أن يقال عنه إنه كان يهز عندما كان يناقش قضية بحث ميت من أكلة لحوم البشر، وأبواه كذلك من أكلة لحوم البشر، ألقين للبشر الذين أكلوهم حق في كل جسده، فكيف يبعث بالجسد؟!

وتحصرتنا هنا المسألة المشروين من تهافت الفلاسفة، للإمام أبي حامد الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥ هـ) «وهي في إبطال إنكارهم لبعث الأجساد، ورد الأرواح إلى الأبدان، ووجود آثار الجسمانية، ووجود الجنة



نراه في لحظة ما هو نفسه الذي نراه بعد وقت آخر. وهذا يتكرر بقول هيراقليطس (٥٤٠ - ٤٧٥ ق.م): «أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين، فإن مياهاً جديدة تجري من حوله أبداً».

ولقد خطا أتباع لوك خطوة لم يجرؤ هو ذاته أن يتخطاها، فقد أنكروا أية فائدة للمادة، ولقد كان ديكرت وسبيوزا وليبيتس، ودرجة أقل لوك، يرون أن المادة شيء له خصائص، لكنه متميز عن هذه الخصائص أما هيوم فقد رفض هذا تماماً.

ويهدى أن مبدأ «جوهر الشيء» واختلافه عن خصائصه ضروري لمسألة البعث، ذلك أن الجسد بعد الموت نظراً عليه تغيرات لا ريب، فإن كان له جوهر، يحتفظ به، كان البعث شيئاً ذا معنى، أما إن كان الجسد مجرد تجميع لهذه الخصائص، فلن يكون هناك معنى للقول بأن «الجسد المأسور» بعد البعث هو الشيء نفسه الذي كان يوماً ما جسداً أرضياً.

لقد أفكر هيدم «الذات»، لكن إذا انقضى وجود الذات، فما الخالد إذن؟ وماذا عن حرية الإرادة؟ وماذا عن معاقبة الخطاة في الجحيم؟ لقد كانت أسئلة صعبة، ولم يكن لدى هيوم الرغبة في الإجابة عنها! وقد تصدى كائناً للإجابة عما آثاره هيوم من مشكلات، لكن إجاباته كان يكتنفها الغموض إلى درجة بعيدة، وكان كائناً يرى أن «العقل الفاعل» عاجز عن إثبات وجود الله، لكن «العقل العملي» قادر على ذلك. وكان يرى أن الذات تتمتع بحرية الإرادة، وأنها يمكن أن تختار بين التفصيل والذنب. وأن هذا الظلم الظاهري الذي قد صادفه الأخيار على الأرض سيتم تعويضه في الحياة الآخرة. وهذا في الحقيقة هو حل النكاف لمشكلة الشر عند كثير من الفلاسفة.

وبالكشف قوانين الميكانيكا في غضون القرن السابع عشر بدأ أن القوانين التي تشهد التجربة والملاحظة على صحتها هي تلك القوانين التي تعدد تماماً كل حركات المادة. واستنتج ديكرت أن جميع الحيوانات تتحرك تحركاً آلياً. لكن تعدد علم الفيزياء أظهر استحالة ذلك، وجاء أنواع ديكرت ليحاول وضع تصور متعادل، فلا العقل له تأثير في المادة، ولا المادة تؤثر في العقل. وقدما نظرية المتسلطتين المتوازيتين: الذهنية والفيزيقية، وكل متسلطة تحكمها القوانين الخاصة بها، فإذا قلت لإنسان: كيف حالك؟ فإن قراره بهذا القول ينتمي إلى المتسلطة الذهنية، ولكن حركات الشفتين واللسان والحدجرة التي تبدو ناجمة عن هذه المتسلطة لها أسباب ميكانيكية محضنة. لقد شبهوا العقل والجسد بساعتين منضبتين تماماً، تتقآن في الوقت نفسه دون أن يكون لأي منهما تأثير. ثم جاءت الحركة الرومانسية التي تبتدئ فكرة سيطرة العقول والمعادلات الرياضية على الأفعال الإنسانية، وأعلنت من شأن العاطفة. وكان هناك من علماء وظائف الأعضاء من كره المذهب المادي، ولاذ بفكرة «القوة الحيوية». وقال بعضهم إن العلم أن يفهم أبداً الجسم البشري، وقال آخرون بأن العلم يستطيع أن يفهم الجسم البشري إن استعان بفكر مبادئ الفيزياء والكيمياء!! وفي الحقيقة فإن احتمال أن تستطيع لغة الفيزياء والكيمياء شرح خصائص المادة الحية يبدو كبيراً جداً، وعلى وجه الخصوص بعد التقدم في علم الأجنة، وعلم الكيمياء الحيوية. وبالطبع فإن نظرية التطور تؤكد أن المبادئ التي تطبق على جسم الحيوان ستكون هي نفسها التي تطبق على الإنسان. ويبدو أن الكثير من إراداته له أسباب، بيد أن الفلاسفة المتدينين رأوا

أنه بالإمكان مقاومة أعنى الرغبات بالإرادة، وذهبوا إلى أن الإنسان لديه ملكات أخرى مثلى العقل أو المستبصر، وهو الذي يعطيه الحرية الحقيقية. وهكذا أصبحت الحرية الحقيقية صنواً لطاعة قانون الأخلاق. لكن أنصار هيدل الذي قدس الدولة، وارتفع بها إلى أعلى طبين، ووجد بها «تحقيق الفكرة في التاريخ»، وأنها الغاية التي يسعى من أجلها بكافة الأهداف، فحق الدولة يستغنى حق الفرد تماماً. أما جوهرها فيستحق الاحترام لشيء إلهي، إنها القوة المطلقة على الأرض، وهي الحق الأعلى والأسمي، هؤلاء الأنصار ذهبوا - كما هو متوقع إلى أبعد كبرياء، ذلك أنهم اعتبروا أن القانون الأخلاقي هو قانون الدولة، وأن الحرية الحقيقية تتمثل في طاعة الشرطة، وهو مذهب رحبت به الحكومات أشد ترحيباً! لكن الاستمساك بفكرة أن الإرادة قد لا يكون لها سبب كان عسيراً، بل إنه حتى في أشد الأحوال اتساماً بالفضيلة قد يكون هناك دافع مثل إرضاء الله، أو إرضاء الجيران، أو حتى إرضاء النفس. وقد تعود هذه الأسباب إلى الغد الصماء أو إلى التربية المبكرة أو إلى التجارب التي طرأها الإنسان.

والإيمان بطور الروح جزء رئيسي من العقيدتين الإسلامية والمسيحية. وكذلك كان الفريسيون اليهود على عهد السيد المسيح، أما الصدوقيون من اليهود فقد أنكروا الخلود. ووفقاً لمعتقدات الكنيسة الكاثوليكية فيبغى للمره أن يقتضى فطرة في المظهر، حتى يظهر من خطيائه، له يستمتع بعلم الجنة، أو أن يكون من أهل الجحيم، وهناك يبقى أبداً.

وفي زماننا هذا نرى أن المسيحيين الليبراليين لا يميلون إلى الاعتقاد بأبديية الجحيم. وقد اعتنق هذا الرأي بعض رجال الدين المنتمين إلى الكنيسة الانجليزمية منذ أن قرر مجلس الباطل الملكي عام ١٨٦٤ أن مثل هذا الاعتقاد لا يعد انتهاكاً للقانون. ويرفع راسل أن المحااجة من خلود الروح محااجة علمية تماماً في مقصدها على أقل تقدير، لكن هناك صعوبات لا يمكن التغاضي أو غض الطرف عنها، وحتى وقت قريب كان المعتقد في علم الفيزياء أن المادة خالدة لا تنفئ، لكن الفيزياء الحديثة لم تعد تنقض هذا القول.

ويعتقد راسل بأنه إذا كان هناك بعث، فهو بالجسد والروح معاً، ولا يمكن أن يكون بعث بالروح فحسب. وهو يبرهن على ذلك بأن اعتقاد بقاء الشخصية - أو الهوية - بعد الموت - بغير الجسد - معناه استمرار في الذكريات أو في العادات على الأقل.

ولكن علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجي) يقول بأن المادة أو الذكري ترجعان إلى الآثار المتروكة على الجسد على وجه العموم، وعلى الشخ على وجه الخصوص. ولكن هذه الآثار تمحي بفعل الموت والنفاء. وهو يرى أنه من المستحيل أن يتصور كيف تنتقل هذه الآثار إلى جسد سيملكه في الآخرة، ويؤكد الأمر عسراً لو قد صار المرء روحاً بلا جسد. وعلى أية حال، فهو يشك في أن النظرة الحديثة للمادة يمكن أن تقبل فكرة روح بلا جسد. مهما يكن من شيء، ومع تقدم علوم الحياة ووظائف الأعضاء، فهل حسمت مسألة الروح في مطلع القرن الحادي والعشرين؟!

لا، إننا لا نحصى أن أجداً من المحدثين قد زاد زيادة حقيقية على ما جاء به الأقدمون في تفسير الروح: وسوى في ذلك أن تفهم الروح على

فلجأب الله تعالى بأنه موجود متغير لهذه الأشياء، بل هو جوهر بسيط مجرد لا يحدث إلا بمحدث قوله: كن فيكون، فهو موجود يحدث من أمر الله وتكوينه وتأثيره في إفاضة الحياة للجسد، ولا يلزم من عدم العلم بحقيقته المخصوصة نفية مطلقاً وهو المقصود من قوله: وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً.

وثانيتها: السؤال عن قدمها وحداثتها، فإن لفظ الأمر قد جاء بمعنى الفعل كقوله تعالى: وما أمر فرعون برشيد، فقوله من أمر ربي معناه: من فعل ربي، فهذا الجواب يدل على أنهم سأله عن قدمه وحداثته، فقال: بل هو حادث. وإنما حصل بفعل الله وتكوينه، ثم احتج على حدوثه بقوله: وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً، يعني أن الأرواح في مبدأ القطرة خالية من العلوم كلها. ثم تحصل فيها المعارف والعلوم، فهي لا تزال متغيرة من حال إلى حال، والتغير من أمارات الحدوث، لا، لم تحسم مسألة الروح بعد نحو من أربعة عشر قرناً من الزمان، منذ السؤال عليها، ولا يسعد إلا أن نردد قوله تعالى: «ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً». صدق الله العظيم.

أنها جوهر مجرد تقوم به حياة الأجسام، أو فهمناها كما يفهمها الماديون على أنها ظاهرة الحياة في تركيبة من تركيب المادة.

أما الفلاسفة القائلون بأن الروح «جوهر بسيط، فيستنبطون أن الروح لا تفنى بالضرورة، من أن الجواهر البسيطة لا تفنى ولا تتحلل، والانتحلال يأتي من جهة التركيب، وما ليس بقابل للفناء، غير قابل للإيجاد بعد عدم، وليس له ابتداء ولا انتهاء.

ويقسم بعض المتدينين البرهاني على قدم الروح بأنها من روح الله «الذي أحسن كل شيء خلقه»، وبدأ خلق الإنسان من طين، ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين، ثم سواه، ونفخ فيه من روحه، فالروح من روح الله، وهو أزلي أبدي بلا ابتداء ولا انتهاء.

والماديون الذين يقولون بنشأة الحياة من المادة، ويعتبرون الروح قوة من قوى المادة، ويقولون كذلك بالفارق البعيد بين الذرة المادية والذاتية الحية، لكنهم يقولون إن الذرة المادية قد تتدرج بالتطور والتركيب المتلاحق إلى اكتشاف خصائص الحياة. ويمثلون لذلك بالعناصر التي تتركب فيظهر فيها بعد التركيب خصائص لم تكن موجودة لعنصر من عناصرها على انفراد.

ولا يذكرن سبباً مادياً يوجب أن تتفرد بعض الذرات بهذا التطور دون بعضها ولا يذكرن تعليل لتفسير الخصائص التي تتوزع بين ألوف الخلايا التي تتولد منها الأنواع الحية، وفي كل خلية منها قدرة على التجدد والتعويض، ونقل طبائع النوع وحفظه. إن الفاسلات التي تنشأ للجنس البشري كله تبلغ أن تجمع في حجم لا يزيد على السلمندرات المتكعبة التي تد على أصابع اليد الواحدة!!

ولم يستطعوا قط لتعليل الفارق بين الخلية الحية، والخلية الميتة، بطة من الحل المادية نفسها!

ويشير الأستاذ العقاد في كتابه «الفلسفة القرآنية»، إلى أن القرآن لم يستكنر على الفكر الإنساني أن يخوض في المسألة الإلهية، وأن يصل إلى الإيمان بالله عن طريق البحث والتفكير والتأمل والاستدلال، فما هي آيات الخلق وعجائب الطبيعة، لكن العقل لا يهتدي إلى حقيقة الروح من هذه الطريق أو من غير هذه الطريق، ولا يذهب في المسألة مذهباً أبعد ولا أعظم من الإحالة إلى مصدر الموجودات جميعاً. إرادة الله أو أمر الله.

وقد أجمل الإمام الرازي أسباب الإعصاف في مسألة الروح فقال: «إنهم سألوا عن الروح، وأنه صلوات الله عليه وسلامه أجاب عنه على أحسن الوجوه. وبيانه أن المذكور في الآية أنهم سأله عن الروح، والسؤال يقع على وجوه: أحدها أن يقال ما ماهيتها؟ هل هو متحيز أو حال في المتحيز أو موجود غير متحيز ولا حال فيه؟

وثانيتها: أن يقال أهو قديم أو حادث؟

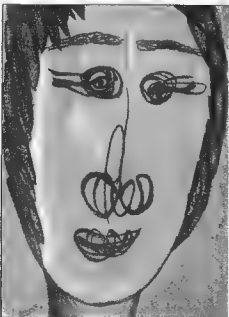
وثالثها: أن يقال هل هو يبقى بعد فناء الأجسام أو يبقى؟

ورابعها: أن يقال ما حقيقة سعادة الأرواح وشقاوتها؟

وبالجملة فالمباحث المتعلقة بالروح كثيرة، ولمست في الآية دلالة على أنهم عن أي هذه المسائل سأله. إلا أنه تعالى ذكر في الجواب: قل الروح من أمر ربي، وهذا الجواب لا يلق إلا بمسالتين: إحداهما السؤال عن ماهية أو عبارة عن أجسام موجودة في داخل البدن متولدة عن امتزاج الطبايع والأخلاق؟ أو عبارة عن نفس هذا المزاج والتركيب أو عن عرض آخر قائم بهذه الأجسام أو عن موجود يغير هذه الأشياء؟



تجارت و صنعت



فرسان التشكيل وجارة الدولة

**وجوه شادية القشيري
المتعددة**

في قاعات المعارض

**محمود شعري بين الفن
والرياضة**

بقايا من السحر الجميل

انهاضة اطفال الاقلام الملونة



فرسان التشكيل وجائزة الدولة

محمد حمزة

تقوم وزارة الثقافة كل عام بعقد اجتماع موسع من كبار المثقفين والفنانين المصريين.. في المجلس الأعلى للثقافة، للتصويت على جوائز الدولة ولإصدار هذا العام فنانان من رموز الحركة الفنية التشكيلية الأحياء بالجائزة التقديرية وهما المثال أحمد عبد الوهاب.. والمصور مصطفى عبد المعطي..



الإنشاع في حب مصر

استغرق المثال أحمد عبد الوهاب (٧٠ عاماً) في دراسة الفن والآثار الفرعونية العديدة في مدينة الأقصر وما حولها.. أيام بعثته الناحلية (١٩٥٧ - ١٩٥٨) بعد تخرجه مباشرة في كلية الفنون الجميلة - بالقاهرة.. وأثناء بحثه العميق.. وخاصة في النحت المصري القديم.. وجد المثال المصري قد للزم في نحته للألهة والملوك المطماء بالتقاليد التشابهة لفن التصوير المصري.. التي تظلم في أوضاع قليلة محدودة.. جالسين أو واقفين.. في أكثر الأحيان.. مع استقرار الرأس دائماً.. في وضع رأسي فوق الكتفين.. والعيون ناظرة إلى الأمام في اتجاه مستقيم.. مع اتصال الرأس والأطراف بالجسد في مسطحات تصنع معه زوايا قائمة.. فإذا امتد أحد الذراعين إلى الأمام.. أو إذا اتجه إلى جانب.. فإن ذلك يكون دائماً في اتجاه مستقيم غير منحرف على الإطلاق.. أي على زاوية قائمة.

وهكذا يقابل الصليب الخطي في صور الأشخاص سلباً سطحياً في التماثيل.. يحكم أجزاء التمثال.. وحرركاته.. يتألف من سطحين متعامدين على خلاف التماثيل اليونانية

والرومانية القديمة.. ذات الحركة الحرة.

ولم يكن المثال المصري يتفقد للنسب الصحيحة بين الأشخاص إذا ملهم بها في مجموعة واحدة.. فقد كان حريصاً على أن يكون تمثال الرجل أكبر حجماً.. وخاصة إذا جلس.. معبراً بذلك عن مكانته في الأسرة.. وعلى أنه الشخص الرئيسي في المجموعة..

كما دأب في نحته لتماثيل الرجال الواقفة على تقديم الساق اليسرى خطوة واحدة للأمام.. معنياً بذلك نشاط الرجل وحياته العملية.. وقد كان يمكنه التعبير عن ذلك بتقديم أي من الساقين.. غير أنه لما كان من عادته ابتداء نحت تماثيل الأشخاص من يمينه.. فقد أدى به ذلك إلى جعل الساق اليمنى هي الساق التي يعتمد عليها التمثال.. وتقديم الساق اليسرى خطوة إلى الأمام.. وقد صار هذا تقليداً ثابتاً في نحت التماثيل الواقفة.. وقد انحلت هذه القاعدة في تماثيل وأحد فقط.. موجود في المتحف المصري.. حيث تقدم فيه الساق اليمنى.

أما تماثيل النساء الواقفة.. فقد كان المثالون يتحللونها عادة بقدمين مضمومتين جنباً إلى جنب.. دلالة على استقرار حياتهن ودعتهن.. بيد أنه



فى بعض الحالات تتقدم القدم اليسرى قليلاً أو كثيراً.. وما من ريب فى أن ذلك قد تأثر بوضع القدمين فى تماثيل الرجال.. وخاصة فى مجموعات التماثيل التى يقف فيها الزوجان ليكون بينهما انسجام واتساق.

كان هذا الدرس الأول الذى استوعبه الفنان أحمد عبد الوهاب جيداً عن الفن المصرى القديم.. بعد دراسته الأكاديمية فى الفنون الجميلة.. ورويته المستمرة للتماثيل الإغريقية واليونانية البدئية.. المستنسخة من مخف اللوفر.. والمنقشة فى أرجاء الكلية.. منذ أيام أساندة الفن الأجانب القادمين من فرنسا وإيطاليا لتعليم فى التصوير والنحت.. منذ تشييد مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨.

بالإضافة إلى ما شاهده من أساتذته المصريين فى نهجهم الحديث واتجاهاتهم المختلفة.. مع أنه التقى أثر محمود مختار.. وجمال السجيني فى استلهم الفن المصرى داخل إبداعاتهم المعاصرة.

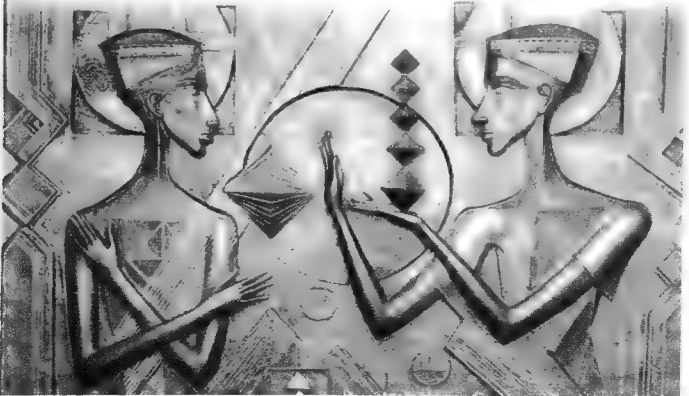
ولد أحمد عبد الوهاب فى ٢٧ يونيو عام ١٩٣٢ بمدينة طنطا.. وسط دلتا نهر النيل.. ودرس الفن فى كلية الفنون الجميلة - بالقاهرة.. وبعد انتهاء المنحة الدراسية الداخلية برسم الأقصر.. عين بالشركة العامة لمنتجات الخزف والصيني عام ١٩٥٩.. وسافر فى مهمة دراسية لتشيكوسلوفاكيا.. لدراسة فن الحرف.. ثم ذهب إلى إيطاليا فى مهمة دراسية لدراسة فن النحت وفن الميدالية.. فى أكاديمية الفنون الجميلة بروما.. حيث نصحه أساندة النحت الإيطاليون بالعودة إلى بلده مصر التى انتبىق منها فى النحت وانتشر فى أنحاء العالم بعد ذلك.. ولكنه تأثر على الدراسة ليحصل على دبلوم فن الميدالية ودبلوم فن النحت..

ويعود للقاهرة ليرشحه المذلل جمال السجيني للتدريس فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية فى سنى نشأتها.. وفى الاسكندرية تفجرت موهبته من خلال تحريره وأبحاثه.. والقة فى إنتاجه المسفوحى من دراسته الأولى بين آثار أجداده القدماء.

وسار على نهج لا يحيد عنه.. حتى الآن.. مما جعله يحصل على جائزة صالون القاهرة ١٩٥٧.. والجائزة الشعبية القومية للفنون التشكيلية عام ١٩٦٦ بتشيكوسلوفاكيا.. والجائزة الثانية للنحت لبنيالى الاسكندرية لدول البحر المتوسط ثلاث دورات ١٩٦٠، ١٩٦٢، ١٩٦٦.. ولكنه فى عام ١٩٨٧ فاز بالجائزة لنفس البنيالى فى الاسكندرية.

كما كرم الفنان عبد الوهاب.. ومنح تمثال أوسكار الفن التشكيلى عام ١٩٩٦ فى الملحق القومى للفنون التشكيلية.. بالمجلس الأعلى للثقافة.. بالإضافة إلى تكريمه بالمعرض القومى السادس والعشرين عن مثاله.. نوشكا.. نتيجة تمكن الفنان من خلق أسلوب مميز لفنه.. معبراً عن الأيقاع الزمنى والتناقص الشكلى.. والتوازن الحركى.. والتوافق الخطى بأسلوب شديد التميز.. وامتلاكه لغة تشكيلية خاصة انفرد بها وحده.

وفى نظرتنا الشاملة لأعماله النحتية.. نلاحظ الحركة الهادئة.. والاستقرار الشكلى فى طبيعة تماثيله.. وأوضاعها الشريفة المعزلة للإبداع.. والنظور فى حب مصر.



الانتران السحري



قال الفنان مصطفى عبد المعطي الفائز بجائزة الدولة التقديرية هذا العام في كتالوج معرضه الأخير المقام في قاعة الزمالك منذ فترة قصيرة: «أظن دائماً في حالة قلق.. وتوتر.. وشوق.. إلى اللون والرسم والمسطح.. وفي أثناء العملية الإبداعية.. وإذا ما جلست أمام المسطح.. انقطعت كل صلتى وجدانياتى وعقلي بما هو خارج هذا المسطح.. وتبدأ العلاقة الجدلية بيننا من تلك اللحظة الآتية.. ويبدأ توتر.. وقلق حالة الميلاد الجديد.. وترتفع شحنة الميلاد.. التي تفصلني تماماً عن الكون.. ويصبح الوجود كله مكثفاً بيني وبين المسطح.. الدن.. وتستمر المواجهة.. ساعة.. يوماً.. يومين وكل همى

البحث عن نقطة الضعف في المسطح.. هذا الدن الطليد القوي.. حتى يتسنى لي منها.. من أين أبداً.. ومن أين أقتحم؟ إنه من أصعب الأمور التي تواجهني مع كل مسطح جديد..

فإذا ما وضعت لوبا أو شكلاً أو مساحة على السطح، أكون قد انتصرت على نقطة ضعفها.. وتجاوزت حاجز خوف المواجهة.. فالمسطح الأبيض الخالي.. له دائماً السيطرة والسيادة.. إلى أن أمسكه القدرة على الإقحام وأضع عليه شيئاً من عندي.. والذي يحدث بعد ذلك هو أن يستدعي لونا كان.. أو شكلاً.. بقية عناصر الصورة.. وذلك لأنني لا أدخل إلى العمل الفني بفكرة مسبقة.. أو استنسخ معد.. بل الحالة المواجهة هي التي تتبدى منها العمل الفني..

ففي النظرة الموضوعية والسيكولوجية لتلك الكلمات الخارجة من قلب الفنان مباشرة.. نراه يواجه ألوحة البهائم المنبسطة بشيء من التحدي.. بين النفس البشرية والأشياء الوسيطة المادية.. برؤية باطنية.. تكون بدورها منبهة من الألوان البهيجة على البالييت.. أو من بياض التوال الخام الذي يدعوه إلى الإنتاج.. بحيث تكون المواجهة هي الألوان.. والتوال.. والمواد الأخرى المساعدة.. أي الميديا Media.. والتي تعتبر جزءاً ثانوياً في هذه المواجهة.

أما النقطة الأساسية في هذه المواجهة لإبداع عمل تجريدي خالص.. هي درجة الاستغراق.. ودرجة الشدة.. مع وجود الانترام الكامل.. لدرجة على ما اعتقد أن الفنان مصطفى عبد المعطي.. في لحظات المواجهة.. يعانتي تغيرات عصبانية بالغة الوضوح.. وإن هذه التغيرات كما يقول العالم النفس الأمريكي روللو ماي Rollo May.. تشمل خفقات القلب السريع.. وضغط الدم المرتفع.. والشدة المتزايدة.. وانقباض الرئتين مع تضيق في الجفون.. حتى يستطيع الفنان رؤية المشهد الذي يبده بمزيد من الوضوح.. مع نسيان الأشياء من حوله.. وكذلك مرور الوقت.. والمعاناة مع نقص في الشهية.. أن اللغز الذي يهتمون في فعل إيداعي يفقدون الاهتمام بالأكل في تلك اللحظات وقد يواصلون الإنتاج دون ملاحظة مواعيد تناولهم الوجبات.. فالفنان في لحظة الإبداع لا يعانى



الرضا.. أو الإشباع.. بل يشعر بالفرح.. وليس السعادة أو اللذة.. فالفرح يصاحب الوعي المرتفع لفناننا.. وأيضاً المزاج الذي يصاحب تجربة إخراج إمكاناته إلى حيز الواقع الفعلي.. وفي ضوء علم النفس الحديث.. فإن تهاوره حاجز خوف المواجهة وانتصاره على نقطة ضعفه.. تأتي نتيجة استخدامه العقل في حضور الماطفة.. فالإنسان يرى ببصر أكثر حدة.. ودقة.. حين تشترك الماطفة مع العقل.. وإن استدعائه اللون أو الشكل أو المساحة لا يأتي من فراغ.. بل من المخزون البصري الموجود داخل عقله الباطن.. ومن تهايره المستمرة عبر عمره الفني الطويل.. وهنا يؤدي عقله عمله على أحسن وجه.. وفي حالة الوجد.

وتحدث المواجهة دائماً بالتقاء طرفين.. الطرف الذاتي وهو الفنان الواعي.. في الفصل الإبداعي نفسه.. أما الطرف الموضوعي في هذه العلاقة الجدلية هو الوجود الذي يواجهه الفنان.

والوجود بمعنى آخر هو نموذج العلاقات ذات المعنى التي يوجد فيها الفنان.. وفي المخطط الذي يشارك فيه.. وأيضاً في تبادل دائم ومستمر للعلاقات مع الفنان في كل لحظة.. فتمتد عملية جدلية مستمرة تجري بين الوجود والذات.. وبين الذات والوجود وكل منهما يتضمن الآخر.. ولهذا لا يمكن أن يحدد موضوع الإبداع بوصفه ظاهرة ثابتة.. كما لا يستطيع المرء.. أن يدرسها أبداً في حدود ما يجري داخل الشخص.. ومن ثم فإن الوجود بوصفه فطناً يمثل جزءاً لا يتفصل عن إبداع الفنان.

وفي تناولنا للفنان مصطفى عبد المعطي يتبادر إلى ذهن مباشرة ارتباطه الوثيق بباثنيين من رفاق دريه.. سعيد العدوي.. ومحمود عبد الله حيث توافقت هذا التالوت منذ المرحلة الإعدادية في كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية.. في ميولهم وأفكارهم.. وتكوينات أفكارهم.. فلو كانوا فيما بينهم جماعة التجريبيين.. بعد تخرجهم عام ١٩٦٢ في أول دفعة متخرفة في الكلية الحديثة وقتها.

ورموزه .. التي اخذها في جعبته .. ولم يترك منها شيئاً في مصر .. ليعود إليها لتذكرك دائماً بأصوله .. حيث صاغها بمهارة في لوحاته التي شاهدناها عام ١٩٩٣ بالمركز الثقافي الإيطالي في القاهرة .

بيد أن الإنسان أين المكان والزمان .. لذا كان فن عبد المعطي ملياً بكل ما في بلد مصر .. من سماء صافية .. وصحراء شاسعة .. وبحار ممتدة .. وخطوط الأفق الصريحة .. ومساحات الألوان البسيطة الناعمة النقية والبهجة .. فمساحاته الخضراء الزيلونية تدير عن أرض مصر الشجرة في الوادي .. والمساحات البنية الداكنة هي أصل الطبيعة المصرية قبل الانبات .. والبحار الزرقاء الممتدة مع خط الأفق الحاد القاطع مع جوهر المشهد الذي يصممه الفنان .

فهر لم يرسم عالماً بعيداً .. إن غوامضه تتعلق بالآن .. المجهول .. القابع .. غريب الملمس .. في جيب المعلوم المألوف .. أو اللامرئي عند منعطف الزمان والمكان ..

وفي معرضه المقام منذ فترة وجيزة .. شاهدنا نفس مفرداته ورموزه .. المتفرقة في أغلب لوحاته .. حيث اهتم اهتماماً شديداً باتزانها السعري التجليبي .. وبشكل خاص على قمة الشكل الهرمي وبألوان أكثر جاذبية وحرارة .. وهنا جاءت الاهتزازات من جراء الاتزان .. غير المستقر .. ومحاولة الفنان المستمرة في إيجاد اللون والكتلة والمساحة الموحية بالآنوار في أحد أطرافها وليس في منتصفها .. وهنا نجح الفنان في جذب أنظار المشاهدين .. وتجاوزهم مع صوره .. التي تحدث فيها نقاط الاتزان التخيلية .. وكذلك يشعر المرء بالآنهار .. دون معرفة السبب الحقيقي .. لكنه الانهيار نفسه الذي يشعر به المرء اليوم أمام بانوراما المستقبل في المدن الحديثة حيث تتبادل المحاور هياكل التكنولوجيا المعاصرة مع آثار الماضي الذي لا يزال حياً .

وقد صرح الفنان عبد المعطي بعد فوزه بجائزة الدولة التقديرية بأهدائها إلى منلحي مثلث جماعة التجريبيين الفنانين الراحلين .. سعيد الحدوي .. ومحمود عبد الله .. تحييراً عن الرقاء والاخلاص لهما .



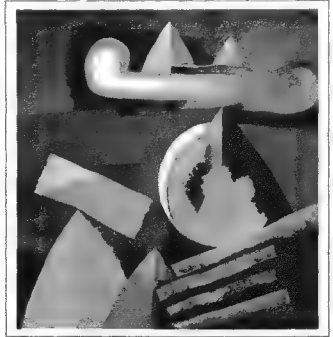
وقد تبلورت أفكارهم من أجل السعي إلى اكتشاف ملامح فن مصري خالص الهوية .. وإبلاغ غايتهم هذه حدوداً محاورهم الرئيسية في محاور أساسية .. وهي عدم الانتماء إلى مدرسة معينة .. أو أسلوب بذاته .. مع تركهم أنفسهم على سجيته يرسمون ما يصادفهم ب تلقائياً .. وبالتعبير التابض التابع من وجدانهم .. وساروا في هذا الطريق غير المهد يتكحون من أجل التجريب المستمر في الشكل والخط واللون والمساحة .

وهذا ترى الجماعة قد ترددت على الفنان الأكاديمي السردى .. وقلقوا كثيراً من أهمية محاكاة مادة المرسوم .. وركزوا اهتمامهم في التصميم الشكلي وبالأحرى أن كل اهتمامهم قد انصب على إظهار الأشياء التي كانوا يبدعونها شخصياً .. لا على ما مثله .

وبعد تلك الفترة التجريبية نرى الفنان عبد المعطي حوالي عام ١٩٦٧ يبلور عناصره ووحدهاته الهندسية وينجح نحو التجريدية ففي لوحته «تخطيط هندسي رأسي» ونشاط ديناميكي، قد أخذ سمة المعادلات البصرية .. في أسس التصميم .. وتجاوب في الاتزان .. والوحدة .. والاتباع .. التي لا تحلو من عناصر متعددة .. ومغزيات تشكيلة في اللون من حيث درجته .. وتقنيته .. وطرق تطبيقه على المنح في الشكل وفي اتجاه الخطوط .. والتفاصيل الحديثة .. وفي بروز بعض المساحات .. وفي توزيع الظلال والشفافية .. في التعبير الاصطلاحي عن العمق .. والمصنوعات المتراكمة للعناصر والمساحات ..

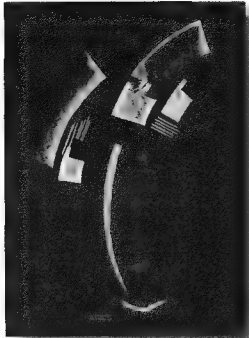
وهكذا سار الفنان مصطفى عبد المعطي بأسلوبه هنا حتى اختزله لعناصر واضحة ساطعة من المربعات والمثلثات .. والدوائر .. والخطوط التجريدية الهندسية .. والتي شاهدنا بعضها عام ١٩٧٠ تحت اسم «فضائيات (الصمت) اللامتتهي» تأسس، وأبعاد، وذلك في بينالي الإسكندرية الثامن .

وبعد رئاسته للأكاديمية المصرية في روما عام ١٩٨٨ فتحت مساحاته وانفجر تفكيره .. وزاد إدراكه وتلونت ألوانه بين الحرارة وقساحات المجهول .. لتفسير مرحلة جديدة في تطور فنه .. وتمسكه أكثر بمفرداته



وجوه شادية القشيري المتعددة

د. محمد الباصر



الناقد يرى الأشياء بعين تحليلية يقودها العقل والحس.. يغوص إلى أعماق العمل الفني ويقتد إلى روحه، يخترق ما بين السطور وما وراء الأشكال والألوان والمساحات ليصل إلى جوهره معتمداً على ثقافته ودراسته وتعمقه في الإبداع كمنهج وتاريخ وما يحمل من مذاهب شتى، يكثف الوجه الخفي للفتان المبدع في مسيرته منذ نشأته وصولاً إلى هذا العمل الإبداعي، إنه القاضي الذي يدرس كل جوانب هذا الإبداع وسبب نجاحه ذلك المبدع، ليكشف على المقومات والأسباب ويوصل إلى النتائج التي تقودنا إلى تفسير العمل وقيمه الجمالية والفنية..

هذا الناقد حينما يبدع ويقدم أعمالاً فنية.. كيف يكون الموقف؟! إنه يرى ويعيش الحالة الإبداعية بمنظور مختلف وروية خاصة ذات مدرجات يختلط فيها «القياس» بالعقل، فهو ناقد يحمل مفردات العقل والعلم والثقافة والمعرفة، ويمدح بعيش «الحالة» الوجدانية العاطفية، لذلك فهو يقع تحت تأثير ومؤثرات متضادة يمكن أن يكون لها دور سلبي على عملية الإبداع، فكثيراً ما نرى «الحالة» النقدية «الحالة» الإبداعية!

كان لابد من هذه المقدمة الطويلة قبل أن ننفذ داخل أعمال الناقد الفنانة شادية القشيري التي خرجت من بوتقة النقد إلى بوتقة الإبداع لتقيم أول معارضها بقاعة «أكسيرا» على نيل إزمالك، ونحن - كنفاد - نهتم لمن يستطيع من أقراننا الإفلات من «قيد» النقد إلى «حرية» الإبداع!

نطالعنا الفنانة بمجموعة أعمالها التي عكفت على إبداعها عاماً كاملاً حملت من المعاناة الكثير، والناقد لا يرضى بسهولة عن عمل إبداعي يقدمه فهو يعلم تماماً أن هذا العمل سيوضع تحت «الميكروسكوب»، فالمقني المنتعج لأسلوبه النقدي متعطش لرؤية أسلوبه الإبداعي.

استطاعت شادية القشيري أن تتحرك على مسطحات أعمالها بوعي وتمكن وعاشقة الحالة الإبداعية بكل حواسها واختارت خامه الباستيل الطباشيري واللزيتي كما اختارت الوجه البشري محوراً لإبداعها، الوجه بكل ما يحمل من تعبيرات وخطوط وملامح بدلت بدراستها تشريحاً وفنياً لكل ملمح على حدة ومن خلال الشكل الواقعي



لوجوه اتخذت قرارها بالتححرر من أشكالها التقليدية لتحيلها إلى وجوه خاصة تحمل بصمة الفنانة وذلك بتحريك الخطوط بحرية لا تفقد مقومات الوجه لتبدأ الرحلة بمجموعتها الأولى والتي انطلقت فيها بكسر التماثل وفتفتت عناصر الوجه وإدماجه في الخلفية من خلال ترديد أحد عناصره سابقاً فيها أو في أجزاء منها، هذه المجموعة ذات شحنة تعبيرية عالية في تكوينات انصابت فيها الخطوط والألوان متحررة تعمل إيقاعاً متناعماً نابضاً بالحركة.

وجوه شادية القشيري لا يحدها إطار أو خط خارجي، لكنها رؤية تخطيطية تنطلق سابعة دون قيود داخل مسطح العمل وخارجه، تاركة مساحة من التأمل لخيال المتلقي عبر تلك الخطوط الموحية المتنوعة في اللون والشكل والحجم وكذلك الاتجاه في تشكيلات تلقائية تصوح بين السكون والحركة تحمل بين طياتها بعداً نفسياً درامياً.

أعمال الفنانة حالة من تداعيات الصمت، شخصيات لا تحمل هوية معينة ولا جنساً معيناً، تمرج بين أوضاع وزوايا الوجه المتنوعة، تحيل عناصر الوجه إلى وحدات نسجت من الخطوط المتداخلة المستقلة وكأنه عنصر خاص لكنه لا يخرج عن أصله في تكوين الشكل العام للوجه.

تححرر أكثر يظهر في بداية العمل بأصابع الباستيل في المجموعة الثانية للفنانة شادية القشيري والتي تحمل ترددات واهتزازات مغلقة بالهمس اللوني وتستخدم الألوان الذهبية والفضية والنحاسية للباستيل والذي تمكنت من التعبيرية رغم أنها المرة الأولى التي تستخدمه في أعمالها وتعتمد على خطوطه في مساحات الشكل - الوجه.. الذي تحول في هذه المجموعة وكأنه جسد متكامل، فناع إفریقی اعتمدت في بنائه على الملابس المتنوعة التي تترك الأعمال فتارة تستخدم الملابس السجية من الخيوط المجدولة تتعانق وتتعاود وتتشابك وتتوازى على خلفية من اللون الأسود والتي تتلألأ عليها هذه الملابس، وتارة أخرى تستخدم إيهامات الخطوط التي تتحول إلى إيهامات وإيهامات من الذهول والإيهام والهلع والدورة والانفعال من خلال الخطوط «القوسية» المتكررة في خلفيات داكنة بين الأزرق والبني والبنفسجي.

تنطلق شادية القشيري نحو الأختزال والتحرر في مجموعتها الثالثة والتي اعتمدت في معظم أعمالها إلى الأبيض والأسود باستخدام الباستيل الزيتي وقد بدأتها بمجموعة حملت تنوعات على الخط بيتت فيها الوجوه وكأنها قد ابرهت وانهكت وأخذت في التقهقر خارج مسرح اللوحة وجوه يغلفها مناخ الدراما وسكنها التجريد والحرية في تحريك أوضاعها بالملامس المتنوعة والتحديد بالخط الأبيض وكذلك الأسود والوصول بالشكل إلى الفتفتت الكامل دون تحديد لخط الوجه الخارجي.

.. ويزداد تحدر الفنانة لتصل بعناصر الوجه سابعة داخل مسطح الأعمال باحثة عن إطارها المفقود لتصبغ علينا مهمة اكتشاف الوجه الذي لا يزال هو البطل!

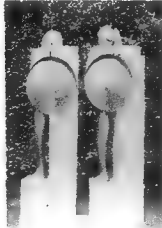


فى قاعات المعارض

هند سمير



المنحوت، صالِح رضا



المنحوت، صالِح رضا

متحف الفن والحديقة

استقبل جمهور التشكيل المصرى عرضاً متحفياً جديداً بحديقة مركز الجزيرة للفنون حيث تكتمل الدائرة «متحف الفن والحديقة».. بما يضمه من أعمال النحت والتشكيلات المجسمة لفنانين مصريين وعالميين - ومسرح مكشوف بحديقة المركز، مضافاً إلى متحف الخزف الإسلامى وقاعات العروض المتغيرة وقاعات الفيديو والمحاضرات وهو الأمر الذى يؤكد على أهمية تكامل الفنون ووحدها ويوصل لتعميق الحوار بين الفن والطبيعة كما فى حديقة مركز الجزيرة للفنون حيث يتحقق إحلال التفاعل بين الفراغ والكتابة والطبيعة فى سيمفونية فراغية، تتمتع إلهانها وإيقاعاتها المنظمة، وحركاتها المتناجزة. كما تضم الحديقة أيضاً مسرحاً مكشوفاً يقدم الفنون السمعية والبصرية ذات المستوى الرفيع مما يحقق المتعة النفسية والمعرفية لرواد المكان. يضم العرض المتحفى الدائم أعمالاً لعدة فنانين هم جمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) - محمد طه حسين - عمر النجدي - صالِح رضا - أحمد عبد الوهاب - محبى الدين حسين - عونى هيكل - مصطفى الرزاز - مصود شكرى - أحمد السطوحى - السيد عبده سليم - طارق الكومى - عبده رمزى - بروس بيسزلى - سياستيان - وسوف تتضمن أعمال أخرى جديدة لاستكمال العرض.



المنحوت، وسمير هند



المنحوت، سياستيان



المنحوت، أحمد عبد الوهاب

متحف الفنون الجميلة بالسكندرية

يقدم المتحف عرضاً ضخماً للفنان محمد حجي بعنوان «شعب تحت الحصار» - ١٠٠ رسم عن انتفاضة الأقصى. حيث يستعرض الفنان أشكال العنف وصور الظلم ضد الشعب الفلسطيني ويقدم صوراً حماسية أخرى مؤكدة لفكرة الانتصار القريب وقهر العدوان، كل ذلك من خلال دراما نونية موحية ومفردات تشكيلية خاصة تعبر عن الجو القائم الذي تدور فيه الأحداث، يستمر العرض حتى الثاني من أغسطس الجاري.



قاعة دروب

الفنان حسين بيكار هو ضيف الشرف للمعرض الجماعي المقام حالياً بقاعة دروب والذي يستمر حتى نهاية أغسطس ضمن عرض لأعمال الخزف للفنان حسن عباس والتحت للفنان إسحاق دانيال.



قاعة الرمالك

تستضيف قاعة الرمالك أعمال الفنان حسين الجبالي بخامة الباستيل الرقيقة ضمن مشهد تشكيلى رائع يشارك فيه الفنانون عبد الرحمن النشار ومصطفى عبد المعطي وزينب السجيني يمتد العرض حتى أول سبتمبر المقبل.



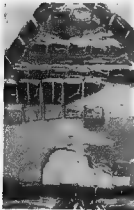
مجمع الفنون

قدم الفنان الشاب وائل كمال درويش إبداعاته التصويرية بخامة الباستيل والزيت في معرضه الذي أقيم بقاعة أخاتون (٣) بالجمع، حيث عرض أفكاره بأسلوب أقرب للتجريد في إطار من التنوع اللوني المتداخل.



مركز النقد والإبداع

استضاف مركز النقد والإبداع معرض الفنانة عايدة عبد العزيز حيث عرضت أحدث إبداعاتها، جداريات، فقدمت تشكيلات متناغمة من أعمال الموزايك والبلاطات الخزفية الملونة في إطار هندسية محكمة التصميم.



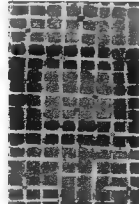
اتيليه القاهرة

في معرضه الذي أقيم بأتيليه القاهرة قدم الفنان أحمد عبد الحميد أعمالاً مستوحاة من جنوب الوادي بمفرداته الخاصة مثل المعابد و مناظر النهر الخالدة وغيرها من رموز الصعيد ذات المسحة الصوفية



قاعة هريم فرسيس

استضافت أعمال الفنانة نورا بربا في التصوير الزيتي حيث اعتمدت تشكيلاتها على تأكيد الفكرة المطروحة بالتباين اللوني في كثير من الأعمال ودعم اللوحة بشيء من السيمترية لتأصيل الفكرة ذاتها.



مختبره شكراني بين الفن والرياضة

إيهاب منهي



ومراكز عليا وممارس العملية الإبداعية وإثبات عملية معوقة بصورة كبيرة جدا ولكن تختلف من شخص لأخر وقد يستطيع بعض المسؤولين من الناحية الإدارية أن يوفقوا بنسب ولكن أعقد أن الجانب الإداري أو الوظيفي هو الغالب الأكثر على الوقت والغالب الأخرى على الفكر وهذا يؤثر بالتالي في الإبداع الفني.

الرياضة والتشكيل

— بصفتك مسؤولاً ورئيس اتحاد رفع الأثقال في مصر فما هي العلاقة بين هذه الألعاب والفن التشكيلي...؟

— لعبت الألعاب مثل الفن عاملاً وممارست اللعبة في مراحل الأولى في القرية مثل الفن ولكن التفتت ممارساتي للعبة حتى وصلت إلى أن تكون اللعبة والفن الفريق القومي للتأشيلين بالنادي الأهلي ولولا أحداث ٦٧ والنكسة وإيقاف اللعبة وكانت فرصة حتى استطعت التركيز على دراساتي وبخاصة في مرحلة البكالوريوس وتدرجت حتى وصلت لرئيس رفع الأثقال والعلاقة صحيحة بين الرياضة والفن في شتى مجالاته الرياضية أو الفنية بمعنى أن الدورة الأولمبية عندما تقام ٥٠٪ أو ٦٠٪ أو ٧٠٪ قد يكون كثير من المبدعين في عالم الموسيقى والغناء والرسم والجرافيك والنحت والمصور والسينمائي كل هذه الفنون تعمل في الدورات الأولمبية بكافة من بداية تصميم الشعار حتى الميداليات حتى التذكارات، اللوحات الفنية أعمال كثيرة تحتاج الرياضة إلى مبدعين في شتى فروع الإبداع والفن يحتاج إلى مصادر الهمة الكبيرة والمتعددة والرياضة لها هي المادة الخصبة لنا في العمل لأنها تعطينا إحساساً عالياً وحركة عالية جدا والرياضي مثل أي فنان يحتاج إلى مصادر الطبيعة فمصادره الحركة الرياضية والألعاب الرياضية أيا كانت أولمبية وغيرها.

في ٤٤ لعبة متنوعة سواء سباحة كرة قدم — ألعاب قوى وخلافه فهي تلقي فكر الفنان ويسلمهم منها موصوعات متميزة حتى وصلت إلى أن هناك بيئات في برشلونة يقام كل سنتين عن الفن والرياضة وهو من أهم اللجان العالمية المرتبطة بجانب ذلك أقامت اللجنة الأولمبية الدولية بعدما كان مشاركات الفن في الدورات الأولمبية حتى عام ٤٨ وتم إلغاؤها حتى بعد ٤٨ وحتى الآن بدأت إقامة المسابقات على المستوى الأولمبي وبدأت أولمبيات سيدني ٢٠٠٠ وبأذن الله أولمبيات ٢٠٠٤ مسابقات للسور التشكيلية في سيدني والرسم والحفر وشاركت مصر في هذه المسابقة الدولية في سيدني في بعض الأعمال من مجموعة نحاتين فنانين مصريين ومصريين وفاروا بالميدالية البرونزية على المستوى الأولمبي مثل الفنان المكشوري «ركيا» وذلك بداية خطوة جيدة في تأكيد نجومية الفن المصري واعتقد أن علاقة الفن والرياضة لم تنته بل ستساعد في الأيام المقبلة نتيجة الحاجة الضرورية للرياضة والفن والملاحة بيبهم.

— هل هناك فرق في عملك كفنان وعملك في رياضة رفع الأثقال وما هي إنجازاتك في عملك...؟

— عمل في الفن عمل ذاتي ولكن عملي في رفع الأثقال عمل جماعي وأنا أعلم مع زملائي في اتحاد رفع الأثقال لهدف تحقيق ميدالية أولمبية واعتقد أنه من خلال السنوات الحالية حققنا (١٢) ميدالية فضية وبرونزية في دورة ألعاب البحر المتوسط في تونس (٢٠٠١) وحصلنا على ٢٣ ميدالية ذهبية فضية في إفريقيا وفي بطولات العالم

عشق الليل والمشي فأصبح نحاتاً نال العديد من الجوائز العالمية في فنه.. وهو إلى جوار موهبته الفنية التي بدأت معه منذ الطفولة بطل رياضي أيضاً نال العديد من الجوائز وفاز في العديد من البطولات داخل مصر وخارجها هو الفنان محمود شكراني فارس الميدالية تصميماً وبطولة الذي يرى أن الفن والرياضة والهواة تجسيدا لمعنى التفاعل للخصب بين الإنسان والصنم والوجود وكان لنا معه هذا الحوار الذي يتناول قضايا كثيرة..

— ما بدايات الفن لديك؟

— بدايتي مع الفن منذ الطفولة في القرية الصغيرة وهي قرية ههريه رزينة، بمحافظة الشرقية مسقط رأس الزعيم أحمد عرابي وتفتحت عيني على شتال أحمد عرابي وكان يسدهويني منظر النيل في قريتنا فشككت من الطمي بعض الأشكال من فلاحات وحيوانات أو ألوان وأعمل منها نوعاً من الشجيلة فكانت الأسرة تسعد من هذا الأشكال وأخذت تنمي عيني هذه الموهبة وعندما التحقت بالمدرسة ظهرت واضحة واكتشفها مدرس التربية الفنية وأخذ يسمي هذه الموهبة وهي من الأشياء الهامة جداً في التعليم هو اكتشاف الموهب من الصغر ولكن عمق التجردية الفنية وإساسيتها وبدايتها الأصلية كان منذ التحاقني بكلية الفنون التطبيقية ولمدة خمس سنوات دراسة فكانت هي المرجعية الأساسية وتنمية القدرة والموهبة والثقافة والبيئة الرئيسية التي انطلقت منها.

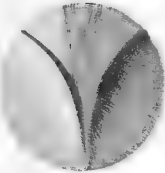
وكان اختياري لقسم النحت أنه كانت توجد لدى علاقة حميمة وبخاصة منذ الطفولة عندما كنت ألعب بالطين والصلصال كان لدى إحساس بنمعة وقيمة جمالية أجد فيها سعادة لأنها في ذات الوقت تسعد الأسرة والأخرين كما كانت فيها قيم جمالية وفنية وتدرجت في هذه العملية وكان أول معرض بمناسبة وفاة الزعيم جمال عبد الناصر سنة ١٩٧٠ في جميعه الفنون الجميلة ماراً بالسيرة الذاتية الكاملة بالمشاركات الفنية المحلية والدولية والعالمية حتى وصلت إلى عمادة الكلية مكتب بها سنتين وشهوراً وقدمت استقالتي عندما شعرت أن العملية الإدارية تضارب تماماً مع عمليات الإبداع وقيد على حركة الفكر والإبداع لدى الفنان.

— ماذا عن تجربتك من موقع المسؤولة عندما كنت عميداً لكلية الفنون التطبيقية...؟

— أثرت العمادة في عملي الفني وشغلتني كثيراً جداً وكنت أغوص في منطقة يستطيع أي شخص يقوم بها أفضل مني ولكن منعتي الخاصة هو العمل في الفن التشكيلي وبخاصة عندما بدأ أسمي يلعب وبدأ الطلب على أعماله ورغبة من آخرين في الاشتراك في المعارض أو بتكليف في بعض الأعمال فربما أنه لا بد أن أتوقف عن الوظيفة حتى أرى نفسي في صورة أفضل ومساحة أكبر واكتفيت بأن أكون أستاذاً جامعيًا.

— كيف ترون بين الفنان والمسؤول...؟

— اعتقد أنها عملية صعبة مع الاحترام الكامل مع كل من أحسن مصلح



فالتعمال يمكن عمل قطعة إلى ٤ قطع لكن فن الميدالية يعمل منه كمية إنتاجية تصل إلى مائة ميدالية أو أكثر من ذلك وتنتشر فهي تخضع للإنتاج الكمي واعتبره جزءاً كبيراً من الانتشار والمعرفة على المستوى الثقافي أو الرياضي أو الفني.

— ما أهمية النحت الجداري من وجهة نظر الفنان؟ وهل حقق الفنان ذاته في هذا المجال وما هي أشهر أعماله؟...

— هو جزء كبير جداً مرتبط بنفس روح وحس وتقنية فن الميدالية إلا أنه مختلف في صورة بسيطة وهو أن الميدالية تخضع للإنتاج الكمي والميكانيكية أما النحت الجداري «المسطح» فيضاء والنقطة الواحدة والنحت الجداري أو أي عمل شاربكت فيه حتى عام ١٩٩٠ هو المعرض الأول لألفية القاهرة في ذكرى للزعيم جمال عبد الناصر والألفية كلها نحت جداري وبالنسبة لأعماله في النحت الجداري عملت نحتاً جدارياً في سطور الأنفاق في المحطة الرئيسية وهي محطة مبارك وجريدة الأهرام ووزارة الري ومناطق عديدة وأهمية النحت الجداري تعظم إلى نفس الأهمية لفن الميدالية والتعمال لا تتجزأ في أهمية العمل الفني بالقيمة لا بد أن تكون متكاملة في أي عمل فني أقوم به والحمد لله أتمنى أن أكون حققت جزءاً كبيراً سواء في فن الميدالية أو النحت الجداري أو التعمال الممسح وأتمنى تحقيق الأفضل عملت نحتاً بالبقاعة ارتفاع ١١ متراً في مدخل أسبوط وهو من أجد الأعمال التي أعز بها بجانب الأعمال بالأحجام الكبيرة في أماكن مختلفة.

— ما دور الفنان التشكيلي في تصميم حيلة المواطن المصري؟...

— دور مهم ولكن ليس مهمة الفنان فقط لكن مهمة منظمات أو هيئات أو أجهزة تنفيذية لديها حس ووعي لاثراء الحركة الثقافية من خلال الأعمال الفنية للميادين وتزيين المدن والنحت البارز وخلافه وهذا يعتبر جزءاً مهماً للعمل

سوف نشارك ونتمنى الحصول على ميداليات وأعتقد أن هناك نجاحاً مادام يوجد جهد وعمل جماعي وروح العمل فلا بد أن يكون هناك نجاح.

— هل نجاح الاتحاد في نجاح الفنان؟...

— مادام لا توجد مركزية في القرار بل يوجد حوار ديمقراطي بين الاتحاد وأعضائه وهي أسرة مركز الإدارة مرتبطة بهدف واحد وليست هناك خصوصية ذاتية أو مشاكل بجانب ذلك من إعداد برامج وتخطيط بأسلوب علمي مقنع، اختيار اللاعبين على مستوى المهوية العالية أعتقد أنه لا بد أن يكون فيه نجاح.

— ما علاقة الفنان بالإدارة في هذا المجال؟... أستفيد من الفن في العمل الإداري وأستفيد من الإدارة في الفن. وأعتقد أن أي إنسان يعيش حياة أي كانت مختلفة أو متنوعة فهو كله يصب في البصيص لأن كلها ثقافات وتخصص إلى الرغبة في تأكيد الذات أو الرغبة في النجاح والإصرار عليه من خلال المزيد من العمل.

ميدالية عبد الناصر

— نعلم جيداً أنك من المتميزين في مصر وحاصل على جوائز عديدة جداً في مجال تصميم وتنفيذ الميداليات لماذا هذا المجال بالذات؟...

— الميدالية لها هدف واحد وقد جاء تصميم الميدالية بالمصادفة ولم يخطر على بالي العمل في هذا المجال بالمرّة ولكن المصادفة لعبت دوراً مهماً ومما سببها أنه طلب مني أحد القادة عندما توفي الزعيم جمال عبد الناصر كلفني أن أصمم ميدالية للزعيم وكانت البداية الأولى لعملي في هذا المجال وكانت من الميداليات التي استمتعت بها وأعجبت جداً بها وبدأ تكرار عملي في الميدالية وبحب ورغبة وتأكيد نجاحات واستمر العمل بها حتى الآن.

— ما الفرق بين الميدالية وفن التعمال؟...

— فن الميدالية منتشر ويختلف عن فن التعمال



وتحتاج مصر إلى تماثيل المعادين ليست في القاهرة فقط ولكن في كل المحافظات.

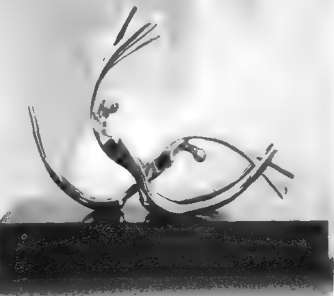
— ما رأيك في خرجي الفنون الآن وكيف ترى فرصهم في النجاح والحياة العملية؟

— أنا أعز بعض الخريجين ولكن أستطيع القول بأن فضاخ التخرج الآن دفعات عددها كبير جدا لا يتناسب مع حجم الدراسة المطلوبة لأنني أعتقد أن الدراسة في الفن لا تزيد إلا بأعداد بسيطة حيث لا يستطيع طالب الفن أن يستوعب الروية والفنرة والتقنية إلا إذا كانت هناك أعداد بسيطة ولكن الأعداد قليلة لا يمكن التمتع بالتصديق زادت ولم يتم الحصول على المعلومة أو الثقافة أو التجربة الفنية في الصورة التي كانت في أجيال سابقة لكن فرصة العمل لديهم في مجالات محددة تكون أكثر لأن العالم أخذ يطور التقنية والخامات الصناعية تطورت وأصبح هناك طلب على كليات الفنون في شتى أنواع العمل.

ازدهار التشكيلي

— كم مسئول ما هي ملاحظتك على الحياة التشكيلية في مصر وهل استكملت كل أدوات نجاحها وانتشارها؟

— أعتقد أن الحياة التشكيلية مكتملة الجوانب جدا وتعتبر من أفضل الحركات التشكيلية العالمية وأخذت في الازدهار والنمو عاما بعد عام وأصبحت في الطريق إلى الوصول مثل عديد من دول أوروبا صاحبة الثقافة المرمية وصاحبة التاريخ القوي بالسببية للفن التشكيلي - حصلنا على جوائز عالمية مثل جائزة الأسد الذهبي في بينالي فينسيا وهي تضع مصر في التصنيف الأول على المستوى العالمي - مصر تقيم بيناليات وسيمبوزيوم النحت وسيمبوزيوم الخزف وعلى مستوى عال جدا والبيناليات التي تقيمها مصر تعتبر بعددها وتنوعيتها والمشاركين فيها والمستوى الفني لها تقديرها في الحركة العالمية وأصبح لها تأثير قوي وهذا يضع مصر على الخريطة العالمية. هناك فنانين مبدعين في مصر حصلوا على العديد من الجوائز العالمية بصورة عالمية ودولية بصورة واسعة في شتى فروع الفن التشكيلي وأعتقد أن الفن التشكيلي في مصر الآن في حالة من الازدهار وسوف يزيد في الأعوام المقبلة بإذن الله. مع زيادة ارتباط حركة النقد بنفس سرعة وإيقاع وقوة حركة الإبداع لأن النقد يحتاج إلى تدعيم وإلى مساحة عريضة من الصحف والمجلات والإذاعة



والفيلقزيون بجانب الإصدارات والمطبوعات وهذا يعتبر جزءاً مهماً جداً وتنتمي إلى ترم حركة للفن التشكيلي بجانب ازدهار الفن التشكيلي. — بعيداً عن مسئوليات المنصب ورفع الأثقال والفن التشكيلي ما هي الجوانب الأخرى من حياة الفنان محمود شكري التي لا يعرفها عشاق فنه؟

— أميل في حياتي إلى جزء مهم جداً وهو الارتباط بالأصدقاء ومساحة الفراغ عديدي تمثل بالحوارات والجمعات مع الأصدقاء في حوارات وثقافات مختلفة وليس في مجال المهنة فقط ولكن تعدد المعرفة بالنسبة لي تعطيني متعة كبيرة جداً من خلال وقت الفراغ في حوارات ثقافية وإنسانية وعلمية أستفيد منها في كثير من العمل وجزء منه يملأني قدراً كبيراً من التامل في الحياة الإنسانية.

— لكل فنان عمله الأقرب إلى قلبه والأقرب إلى نفسه ما هو أحب أعمالك إليك؟ وما هي الظروف التي تم فيها هذا العمل.. ولماذا هو قريب إلى قلبك؟

— أحب أعمالتي هو المحارب وهذا العمل له قصة مرتبطة بتاريخى الخاص والسبب أنني التقيت بالقول السلعة في سنة ١٩٦٩ واستمرت حتى أكتوبر سنة ١٩٧٢ وحاربت وكانت جزءاً مهماً من خلال رؤيتي للجندى المصرى الذى كان يستطيع أن يحارب العدو الصهيونى ويحرر أرضه وعرضه دون سلاح وكنت في ذلك الوقت أكتب جماع مجموعة العساكر في انتظار قرار الهجوم ولكن بعد تطور القوات المسلحة بالتكنولوجيا والسلاح كان المحارب المصرى مع ذلك أقوى من التكنولوجيا بالإيمان بالله والوطن والدفاع عن الأرض والعرض فشككت في ذلك الوقت تمثالاً لهذا المحارب وهو يقف وجسمه كله درع وخلفه في ظهره نرى الحركة الداخلية في جسم الإنسان تفيض بقوة وبها الهواء والحياة وبها رمزية للجنة والقلب وبها رمزاً للحياة والقوة داخل الإنسان وكان من التماثيل التي اشتهرت بها والأقرب إلى قلبي وكان له حظ معي.

— ما مشروعات الفنان المستقبل وطلوحاته المستقبلية في الفن التشكيلي في الحياة كما تراها؟

— إن أرى أعمالتي في المعادين حتى لا تكون حبيسة الجدران والمفاحف لأن غالبية أعمالتي التي أعملها مرتبطة بالجمهور وترتبط بالرمزية أيًا كانت في مجالات متعددة أو في الحياة الفنية. أتمنى أن أراها في الميدان وأرى لزملائى العاديين أعمالاً تدرى في حركة الفن وتدرى في وجدان الجماهير المصرية وتكون جزءاً مكملاً مع الثقافة بوجه عام.





للإنسان، رغم ميلها للطابع العالمي والجوانب الفردية من الفن، بينما كان الفن في عصوره الأولى يمثل أداة سحرية لتحقيق مذهب حيوية الطبيعة، الذي يجعل لكل شيء روحاً، سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أو حتى جمادات. ومعظم الطقوس السحرية تقوم على أساس الاعتقاد في الوحدة بين هذه العوالم (الإنسان - الحيوان - النباتات - الحجر). وكان الطريق لبلوغ المقدس يتطلب أن يفصل الإنسان نفسه عن كل

ما هو دنوي.

والحقيقة إن أصول الفن ترجع دائماً إلى غايات سحرية، وما يزال في الفن حتى أيامنا، بقية من سحر قديم، فالفن أداة لتجسيد قوى فوق طبيعية في أشكال مادية، ويمكن لهذه الأشكال أن تصل بين الإنسان ومثل هذه القوى الخفية. وتصبح قيمة الفن ليس في وجوده المادي فحسب، وإنما كذلك في تأثيره السحري الذي ينشأ في نفس من يشاهده. وقد يقتصر الفنان على تحديد ميزة خاصة في الموضوع الذي يمثله، فيرسم الأجزاء من الموضوع التي تمثل أهمية في تحديد المعنى، مع أشكال هندسية محددة في تشخيص نوعية الحيوان أو الإنسان، وتحدد قيمته، وعلاقته بالطبيعة كلما أمكن. ومع غياب الوصف البصري الصريح، يبدأ في الفن عمل التعبير الرمزي لتقوية فعالية التأثير السحري.

وقد تناول الفنان الرومانسي، في القرن التاسع عشر، الأسطورة كموضوع رئيسي، على أساس أن الفن والتاريخ ينبعان من عالم الأساطير، وأن الأسطورة تكشف عن لغة الرموز والمعاني الخفية المقدسة في حياة الإنسان، وهي التي تناولت العالم بوصفه كلاً عضوياً، ليس فيه تمييز بين ذات والموضوعي، أو بين الواقعي والمثالي. وقد قوى في العصر الحديث اتجاه يتميز بالحنين إلى عالم ما قبل الصناعة، وبالتوق



بقايا من السحر الجميل

د. محسن عطية

كان الفن وما يزال، يعبر عن الوجدان الإنساني، الذي هو ثمرة آلاف السنين، مرت بها البشرية منذ عصور ما قبل التاريخ، ليس الوجدان الذي يتشكل من العواطف والانفعالات الفردية، وإنما الوجدان الذي يمثل خلاصة ما ترسب ويترسب في أعماق الإنسان، وهو يحيا ويتفاعل مع القوى الكونية، ويستخدم كل ما يقع عليه بصره في التعبير عن وجدانه، حتى ولو كان الأمر يتعلق بمعاني القوى الخفية. والحقيقة أنه يصعب وصف الوجدان بلغة محددة المعاني وإنما التعبير عن الوجدان يتحقق بفضل العنصر السحري في الفن. إذ أن في وسع الفن أن يحول المادة إلى طاقة، دون أن يفقد هذه المادة كثافتها الظاهرية أو جماليها الحسي.

أراد الإنسان منذ آلاف السنين أن يترك أثراً باقياً له، فخدش خطوطاً على سطح صخور كهفه، ثم اكتشف القوة السحرية وقد دبت في هذه الخدوش، وأكد على فاعليتها بأن نظمها في أشكال أكثر تماسكاً وحيوية وتشويقاً، فأصبح ما أنتجه أكثر قدرة على أن يبهج العين واليد والعقل معاً... ومع المبالغة في التطورات المادية في القرن العشرين، حدثت محاولات لإفراغ نمط الحياة من للجوانب الروحية والمعنوية والخيالية. ونشأت عن هذه الاتجاهات التجريدية والنقائبة والاختزالية. أما الاتجاهات الرمزية مثل الوحشية والتعبيرية والسريالية، فإنها قد أرادت أن تعيد للفن قوته السحرية بتركيزها على أعماق العالم الداخلي





الرموز.
وإذا كان خلو العمل
اللفني من العنصر الغنائي
- المصطفى يتسبب في
إصابته بالعمق والإجذاب،
فإن العمل اللفني لا يمتدح
عن بناء راسخ وهيئة
متناسكة، أما الفنان
«التأثيرى» في العصر
الحديث فقد أغفل، وهو
يشغى بألوان قروس قرح

جانبا مهما من عنصر البناء، وكان رد الفعل عنيفا في تحول الفن
إلى محض «تصميم» متمشلا في «التكبيبية» إذ اكتفى «التكبيبيون»
بالبناء، الذي أصبح بفضل الاختراعات، مجرد تنظيم وتنسيق هندسى،
يفرض فرضا على صور الأشياء، أو يقوم بذاته مثلما في أعمال
الذريديين.

أما «محمد ناجي» (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ففي لوحاته ظهرت الظلال
القائمة، وعادت الخطوط إلى الظهور، بجوار الألوان الصافية والأضواء
الشعاعية. وتأكدت هذه النوعية من التصميمات الهندسية القوية في
لوحة «عازف الأرغول» (١٩٣٣) ومع ذلك ورغم التقيد بقوة التصميم،
إلا أن النزعة الرومانسية في أعماله بدت طاغية. وقد صور في لوحاته
طيورا وحيوانات بطريقة جعلت منها أشبه برموز أسطورية، أكثر من أن
تكون طيورا داجنة أو حيوانات أليفة، فلنشأ «القط» في لوحة «الفرية»
(١٩٢٤)، و«الأوزة» في لوحة «الصياد والطفل» (١٩٣٤)، و«الديك
الرومي» في لوحة الطحانة ١٩٣٦، و«الديك والقط» في لوحة «أمام الدوار»
(١٩٣٣) فقد ألقى «ناجي» بالأضواء والظلال المسرحية على شخصيات
لوحاته. وفي لوحة «الطحانة» يشاهد ظل للجرة المستندة إلى الحائط،
بينما ظهرت الفتاة «بجوارها بلا ظلال» وذلك يشهد على أن مسألة
الظلال في فنه لا تعتمد على رؤية واقعية، وإنما مصدرها هو الخيال.
أما الميرون في وجوه شخصيات أعماله فهي تنطوى دائما على سر

إلى عالم الخيال، ويهدف إلى تطويع مادة العمل الفني لالهامات
الفنان. وكان دأب الفنان الحديث في البحث عن الأشياء الغريبة، جعله
يتخذ من الإغرابية مصبرا لإلهامه.

وصور «محمود سعيد» (١٨٩٧ - ١٩٦٤) يفنه أجواء أسطورية، وعبر
بلوحاته عن موضوعات ملؤها حرارة عاطفيته وتتغذى إلى أعماق النفس،
بل جسد حالات من التأمل الصوفي. وكانت «التأثيرية» في عصر
«محمود سعيد» قد عبرت عن نور النهار، وإنحصرت في الوجود المادى
المائل أمام الفنان، حتى بلغ هذا التقيد بالزمن أقصاه، على خلاف النزعة
الأسطورية - الكونية التي لازمت الفن في عصوره السابقة. واعتنى
«محمود سعيد» في فنه بالجانب المادى، فأكد على أهمية ربط أجزاء
تصميمات أعماله في كل متسق ووازن بين الكل في اللوحات، واستخدم
الأشكال المتشابهة التي عملت على تسهيل مهمة الفرد في الإيقاع في
أضواء لوحاته، مثل ترديد اللون في الموسيقى، ومع ذلك فإن فنه لم
يكف بقوة البناء والتصميم، وإنما كان يمثل قوة لانبعث للعاطفة الدافئة،
وللحس المحسوس والغريب، الذي مصدره الألوان المتروجة والأنيقة، وسط
الظلال الكثيفة والغامضة والأسماء الذهبية، وكأنها جواهر وأحجار
كريمة، أو نقوش في أسطحة فارسية. وكل ذلك ساهم في تشكيل الإحساس
السحري.

وإذا تأملنا لوحة «جميلات بحرى» ١٩٣٥، تجذبنا عيون الفتيات التي
أشاعت فتنة ساحرة، والسمر نفسه نحيشت به شفاهين وأجسامهن، أما
التجوير فيلعب دوره وكذلك التبسيط في خلق أجواء أقرب إلى عالم الخيال
والأسطورة منها إلى عالم الواقع. وفي اللوحات تحولت المنازل والأشجار
والأضواء المسرحية والأجواء الغامضة إلى أساطير. أما المرأة في لوحاته
مثل «ذات الجذائل الذهبية» (١٩٣٣) و«القط الأبيض» (١٩٣٧)
و«جميلات بحرى» و«المدنية» (١٩٣٧) فقد تميزت بقوة تأثيرها الساحر،
وبأنوثتها الطاغية، وبدا في عيونهن الكحلية شيء من الدعاء والزهو
والخيلاء، مثل الذي تصادفه عند النساء في الأساطير القديمة أو في
القصور الشعبية.. لقد ترعرعت الأساطير في أحضان الفن، بل أن
للفنانين الفضل في توليد الأساطير، بما صاغوه من صور وتماثيل، كانت
بمعالجة رموز وجودية، وبما شجده من معابد كانت بمثابة مقر لمثل هذه



تمثل امتدادا للعالم الحقيقي ومعاشية بين ثقافات خاصة وأخرى عامة. ورغم أن بعض أعمال «عفت» تبدو مثل تراكمات، جمعت معا بطريقة عشوائية، إلا أنه وبعد معاشيتها نشر بأن كل شيء فيها قد فرض نفسه عن قرب، وأفصح عن هويته، والدور الذي يلعبه في خلق الرمز التلي للعمل الفني، والمتعلق بثقافة شبيهة، أو يتفق بمبدأ حيوية الطبيعة، حينما تنشأ العلاقة الحميمة بين الإنسان والطبيعة لتشكل العاطفة العميقة للفنانة، وتبرز أمتياتها الجوهرية في الحياة. لقد كانت شغوفة بالطلاسم والرسوم الغريبة، التي صادفها في كتب السحر والتنجيم من التراث الشعبي، بل كانت تستقوي الأبراج مستعينة بالكتب القديمة، وتستعير منها صفحات تلصق ضمن تركيبات أعمالها الكولاجية في جدرانها، وقد تسربت إلى تركيبات هذه لوحات في الستينات الأعمشة الملونة والأخشاب البالية والدمى والمرايا، فيتحول العمل إلى احتفال طقوسي في شعيرة سحرية. وبعد ترتيب عناصر العمل الفني لا تتبع الفنانة أسلوب تداعي الأفكار بطريقة عقلانية، ولا تتبع العنابر بين الدلائل الزمنية والمكانية، وذلك خلق حالة من السحر، الذي جسدهت قوى فوق طبيعية. وقد تناولت الفنانة العناصر نفسها بمدة تنوعات غير أن ما يجمع بينها إنما هو الإحساس المقدس للتجميع الرمزي، وقد تأكد وجوده بشكل من أشكال السحر للعالم.

لقد أراد الفنان في العصر الحديث أن يصبح أعماله بقدمية روحية وبخيال رمزي، واستوحى من عالم الفنون البدائية طرقاً للآداء غير تقليدية، أوحى بأشكال غريبة وغامضة. وصور «عبد الهادي الجزار» (١٩٦٥-١٩٦٦) تحت عنوان «مذبح أفكار كونية»، مذب الأفكار، وفي المرحلة المعروفة بـ «الإنسان والظواهر»، أظهر نسوة يفرجن من القواقع تحفهن اللبانات البرية والحيوانات والطيور الغريبة، مع كنفوف وعلامات سحرية. ثم أتته بعد ذلك إلى التعبير عن عالم الطلاسم وعالم المذاهب، ومن لوحاته في هذه المرحلة «المجنون الأخضر» (١٩٥١) و«شرف الطالع» (١٩٥٣) و«محاسن السيدة» (١٩٥٣)، وكلها لوحات تميزت برمزياتها وبطرق أدائها غير التقليدية وباستخدامها لأصناف التحريف، والتعبير عن المعاني الشعبية، ثملة في الأجيال والخرافات والأخيلة الأسطورية. وتعدّ في لوحة «زليخا على أثر الطلوع البدائي والأسلوب التهمكي». وانتقل الفنان في الستينات إلى عالم الماكينات الضخمة والأقنعة الحديدية، وقد اكتسبت طبيعة الكائنات الحية، واكتست بالعواطف ولحيطت بالأجواء الأسطورية الشبيهة، واصطبغت بمسحات مأساوية.

وكانت فائيل «أم حنين» (١٩٦٧)، تخطب وجدان المشاهد، وتثير روحه بوجهها الداخلي، وبقوة عاطفتها الطاغية، وبالطاقة الكامنة فيها، أنه يوم بقوة الفن الذي يتجاوز العابر في السمع الزماني، من أجل أن يصوّر نحو الأدبية، وذلك لتكشفه على تركيزه على الأساس والجوهرى. وقد تميزت كل نماذله بالصفاء والاستفناء عن العناصر العارضة فيها، وفي أعماله نظر على تلميحات فائقة التبسيط، غير أنها تشتمل على طاقة حركية كاملة داخل الكتلة الصماء، مما يشد انتباه المشاهد نحو العالم الخيالي، أما القوة العاطفية التي ميزت نماذله فهي تلحظ عن التصانيد بين التعبيرين المتطرفين في مخزونها، وهما السكوني والمتحرك، وتنتج عن الحوارات الهامسة والخفية للخطوط الناعمة، وكأنها حوارات سرية سمّت بالمخزونات إلى عالم الجمال الروحي.

كامن، ولغز دفين، رغم بظلتها أو ارتباطها كما في لوحة «الطمانعة» أو تراصها مثلما في لوحة «قوى عجوز»، بما يتبادل مع العناية بالتصميم - الهندسي وبقوة البناء وتماسكه.

إن في وصف الأشياء إنقاصاً من الشعور بجمالها والاستمتاع به أحياناً، أما الإيجاز الباطني، ففيه إحصاء بالطمع الذي يقع نوعاً من الغموض والأسرية في التعبير عن المعنى. أما «عفت ناجي» (١٩٥٥ - ١٩٩٤) فترسم البيوت والأزهار والسماء والأشجار، وكأنها نحتاً، وتتصارع مثل أشباح، فيسمع المشاهد في أعمالها همهمة الأصوات وسط العقول والسحب، وحتى الأحجار ترأما تحرق. واكتسبت الألوان قوتها الانفعالية المؤثرة، وعبرت عن ذاتها، فأوحى بمشاهد وأفكار عاطفية. وياحت الموضوعات للفنانة بشيء من أسرارها، وحدثتها عن خباياها، وعبرت عن ذلك بإيجاز في تخطيطات الأشجار والبيوت في لغة مدهشة، وبدت الكائنات مثل أشباح تتصارع في غمرة القطب، والتهار الباهر، إن الفنانة لجأت إلى العالم الداخلي للخيال، وتشرع في قننا بموسيقى اللون وبشوة وحدة الوجود، وينتج بحالة من الاتحاد الصوفي، وبالانطلاق بالبراقعات المنهمرة، وبقوة العاطفة، التي مضمونها قلق كامن في رموز تراثية. وتتصلى الفنانة على مظاهر الكائنات في لوحاتها، أحوالاً نفسية، تدعو إلى تأمل باطني - في عالم رمزي، لخلت العلامات فيه مكاناً للروحانية. وقد استخدمت «عفت ناجي» الخامات المتوفرة، مثل الخشب المخروط والمخروط والدمى، والفايات بألوانها النورية، في سياق رمزي، يكتفي عن معنى الشخصية، ويضخم علامات سحرية، تشكلت أثناء طقوس احتفالية بطقية شجعية، التفتي فيها الأساطير وغير المتوقع، بطريقة تطلب الحياة بطف، وتمكن إحصاءاً غريبة دالمة، وتجمع بين المتناقضين، الخيالي والواقعي، وتتعد السجاية العنيفة ذات المعاد والخيالي التي من شأنها أن تضمن الجاذبية المشوقة.

ولجأ الفنان أحياناً إلى الحياة في عصر نضيم بوجدانه والحلم الذهبي بخصائره ماضية أو باستشراف مستقبل مزخرف، وقد يحلم بجمال فطري، فيفتر من أغلال المدينة، خالقة لعالم سحري غريب. أما الانجذبات «السرالية»، فقد أرادت أن تعبر عن الحقيقة الغيبية من خلال اللا متوقع والمستهجن والمفاجئ. واللبد الجوهري في هذا الفن هو أنه باكتشاف غرابة العالم يحصل الفنان على جمال حيوي مذهل.

إن الفنان حينما يصور رمزا في مادة (بتثال أو قناع) فهو يصنع في ا لوقت نفسه بيتاً للنقد، ويمارسه بعض الطقوس أمام الرمز، يصبح من الممكن زيارة روح المقدس أجزء من الأجزاء على الأقل. وذلك ما سمح للفنان بأن لا يتقيد بتصوير كافة قصص الكائنات الممثلة للرموز المقدسة. إذ ما يهمه هو للتذكير والتلخيص بالقسمات رمزيا، فيؤكد على بعض التفاصيل دون غيرها، أو يستخدم العلامات المميزة لطبيعة الكائن، كإشارة ذات الحياة قوى. وتجمع الكائنات الرمزية بين عوالم الإنسان والحيوان والنبات والأرواح والجوادم في وحدة.

لقد حولت «عفت ناجي» المواد المستهكة والخامات المعتلة إلى استعارات معبرة عن الذكورة، وأصبحت الأشياء المجمع في عمل فني من أعمالها. بمقاييد تاريخ لأشياء متنوعة، وبعثت الفنانة فيها معنى ثقافياً، وتأثير عاطفياً قوياً، يترك في نفس المتأمل ذكريات عميقة ومشاعر عكستها حياة في إطار ثقافة شبيهة. هكذا تصبح لغة العمل الفني

انتفاضة أطفال الأقسام الملونة

أحمد المريخي



يحتاج بناء الإنسان إلى جهود مضنية تبدأ مع مرحلة الطفولة، إذ تتشكل شخصيته بناءً على ما اكتسبه من تلك المرحلة من خبرات تكون بمثابة الدعائم الرئيسية لشخصيته التي يدخل بها مرحلة الشباب. وإذا ما شب الطفل معطوياً على المعرفة يصبح أساساً قوياً لبناء إنسان صالح بما تعمله الكلمة من معانٍ ودلالات نحن في أشد الحاجة إلى تحقيقها من أجل بناء مجتمع قوى يستطيع التعامل مع معطيات العصر.

وفي هذا الإطار يرمي الاهتمام بالطفل المصري من خلال مؤسسات وهيئات شتى «حكومية وأهلية»، ويكثل هذا ما تبذله السيدة سوزان مبارك من جهود في ترسيخ قيمة المعرفة لدى الطفل من خلال مشروع القراءة للجميع، وما يفرغ عنه من أنشطة متنوعة، ويبرز في هذا المجال دور وزارة الثقافة كدور فاعل من خلال ما تبذله بعض الهيئات والمراكز الثقافية، وعلى رأسها المركز القومي للثقافة الطفل الذي بذل في أعوامه الثلاثة الماضية جهوداً كبيرة في مجال تنمية ثقافة الطفل، إذ إنه يمد جسور التواصل بين الأطفال والمعرفة خصوصاً بعد أن قام بتطوير أدائه بطريقة راسية، حيث التركيز على بعض الأنشطة التي اختار لها أساليب وإن لم تكن جديدة إلا أنها فاعلة، فقد قام المركز بتطوير إصداراته على المستويين التقني والفكري، فقدم في طباعة فاخرة مصامين عميقة، كما قام بتفعيل المسابقات من مجرد كونها مجالاً للفرز بجوائز إلى كونها مشاركة فاعلة يقلل من خلالها الطفل على كافة أنشطة المركز عن رغبة وحسب، وهو ما يساعد على تنمية قيمة التعبير عن الذات والتفاعل الإيجابي مع المجتمع، ويحقق ميزة سعى الطفل إلى الثقافة إذ أن أسلوب المشاركة والتفاعل يمدد إلى محيط الأطفال المشاركين، وبذلك يتحول الطفل من مجرد متسابق إلى مشارك، ثم إلى مساهم في الدعوة إلى المشاركة.

وإذا ما ذكرنا أن المركز قدم منذ عام ١٩٩٩ وحتى الآن ما يروى على ٥٠ كتاباً من إنتاج الأطفال أنفسهم، فإن هذا يعني أنه قدم للمجتمع خدمة جليلة متمثلة في تنمية ملكة التعبير والإبداع لدى مئات الأطفال من الذين شاركوا بإنجازهم في هذه الكتب، إضافة إلى آلاف المتسابقين وأبطالهم ممن اطّلوا على الكتب سواء في المدرسة أو في المكتبات العامة

أو ممن اقتنوها من منافذ التوزيع المختلفة. يضاف إلى هذا ما استحدثه المركز من أنشطة جديدة على رأسها «المعارض الفنية، وأقربها المعرض الذي أقيم في المجلس الأعلى للثقافة، ولتخذ من «الانتفاضة الفلسطينية» موضوعاً له، وقد شارك فيه أكثر من ٢٠ فناناً من الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين الخامسة والثانية عشرة، إذ إنهم ساهموا بلوحاتهم في رسم جانب رئيسي من القضية الفلسطينية.

أقيم المعرض تحت إشراف الفنانة فاطمة المعدول - رئيس للمركز القومي للثقافة الطفل - والتي بدأت رحلتها في الاهتمام بالأطفال منذ عام ١٩٦٧، وعندما التحقت بالعمل بمسرح الطفل بالثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٢ كانت أول من قدم مسرحيات خاصة بالأطفال، وفي مسيرته اهتمامها بالطفل أعادت تأسيس مقر ثقافة الطفل بجاردن سيتي لتكون أول قصر ثقافة يستقبل الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة مع أقرانهم من الأطفال الأسوياء دون فصل أو تفريق بين «طفل معاق وطفل آخر سليم»، وهو الأسلوب الذي أقرته دراسات أكاديمية في هذا المجال على أساق أنه الأسلوب الأمثل في الارتقاء بذوى الاحتياجات الخاصة.

وتعتبر فاطمة المعدول أن الطفل هو الغاية التي يعمل من أجلها المركز القومي للثقافة الطفل وتقول في ذلك: إن هدفنا من المسابقات تنمية مواهب الطفل وكذلك تنمية روحه الإبداعية وتسجيعها، ولهذا ندعو الأطفال للتعبير عن مواهبهم وأفكارهم وأرائهم من خلال هذه المسابقات في مجالات الرسم والقصة والمقال والشعر، ثم نمنح المتسابقين منهم جوائز تشجيعية، فهذه المسابقات تسمى المهارات والملكات الإبداعية عند الأطفال لكي تزدهر لديهم الروح الإبداعية واكتساب الخبرات الفنية من أقرانهم، وهو ما يولد روح التساير والتواصل والتنافس بين جميع الأطفال.

حكايتها مع المعرض

وعن فكرة المعرض تقول فاطمة المعدول: منذ تفجرت انتفاضة الأقصى ومع متابعة وسائل الإعلام للحدث وتركيبة غير المسبوق لتفاصيل ما يحدث للأطفال هناك، شعرت بأن أطفال مصر - لا شك - انقطوا بهذه الأحداث خصوصاً أن الاعتداءات الإسرائيلية الوحشية لم تفارق بين طفل وعجوز أو سيدة ورجل، وإنها تحصد بسهام نازية كل رأس فلسطينية أو عربية على الأرض المحتلة، ومن ثم جاءت الفكرة مع ذكرى مرور عام على انتفاضة الأقصى، ففكرنا في عقد ورشة عمل



زادني طفلي الصغير تأثراً باللوحات، وربما تكون كلماته البسيطة أفضل تعبير عما جاش في صدور أطفال تراوحت أعمارهم ما بين (٥ إلى ١٢ عاماً) عبروا عن مشاعرهم تجاه ما يحدث في فلسطين، وجاءت لوحاتهم بمثابة أغنية بريئة تحمل من التفاؤل قدر ما تعلمه من حزن وأسى وغضب وحماص، فما هم يرسمون أقرانهم يحملون بالحرية على أرضهم الفلسطينية. لكن العدو يصر على تكيل حربهم فلا يدعهم يلعبون أو يذهبون إلى مدارسهم أو يقيمون سلواتهم، بل إنه يهدم المنازل ويقطع الأشجار، ويخرب حمامات السلام، ويقتل الأطفال والنساء والشيوخ، بينما يكفي العرب بالحزن والدموع، أما العالم الغربي فيشاهد ولا يهتم... إنها صورة الالامبالاة تجاه شعب يباد وأرض تصادر، ولذلك ذهب الأطفال إلى المدرسة رغم مضايقات العدو، ويقاومونه كي يحققوا حلمهم بالحرية، ولذلك أيضا يبتذل الفدائيون حياتهم من أجل قضيتهم... وهكذا إلى أن يرفع الأطفال علم فلسطين على القدس.

إنها ملحمة صنفها لوحات لا قيمة فيها للمضمون إلا إذا ترجمته رسومات صادقة، وهو ما تحقق في كل اللوحات المعروضة، التي تتميز بالصدق الفني الذي يحقق لفكرته الرئيسية حيويته وخلوها بما تعلمه من دلالات وإيحاءات قد تنبع من الموضوع فحسب ولكن مما يثيره من خيالات، وكما يقول د. محمود البيسوني في كتابه «حدث الأطفال»، إن الفنان ذا الخيال الجامح يصفى معانيه على الأشياء، لذلك يستطيع أن يؤثر في طبيعة هذه الأشياء عند التعبير عنها، فيعكس عليها من اللاشعور من الخبرات المخزنة معاني كثيرة.

ومعروف أن الطفل يبحث عن الكليات ولا يهتم بالتفاصيل عندما لا ترتبط بانفعالاته، لكن التفاصيل في لوحاتنا تلك ترتبط بانفعالات الأطفال فجددتم قد ركزوا على تفاصيل دقيقة لدموع وعساكر وشجر وأطفال وأحجار وديابات ومقاومة مدنية ومادية، وكل هذه التفاصيل والمفردات تشكل لوحة كبيرة لا يسعنا إلا أن نطلق عليها مجتمعة ملحمة الانتفاضة الفلسطينية التي تنصر فيها أطفال مصر لآخوانهم في فلسطين.

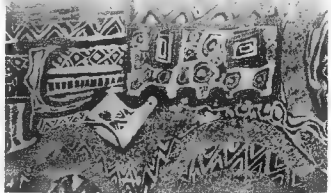
لرصد تقييم أطفال مصر الموقف في فلسطين، وبم عمل الورشة بعد طرح الفكرة على أكثر من مكان يهتم بأنشطة الطفل وفي أكثر من إقليم، وكان موضوع الورشة «الانتفاضة الفلسطينية» وجاءت مشاركات عديدة أبرزها اللوحات التي أبدعها أطفال «المرسم الصغير» بالأسكندرية والذي تشرف عليه الفنانة نادية قنديل.

وبعد أن جمعت المشاركات كلها قمنا بعمليات الفرز والتصنيف في المركز - لأن هناك لوحات تم إرسالها لنا بعيدة عن موضوع الورشة - ووجدنا أن عدداً كبيراً من اللوحات تلمح سمة البهجة والتفاؤل، وبعض لوحات بها تشاؤم، ومن ثم استبعدنا اللوحات المتشائمة وأخرقنا من بين المشاركات اللوحات المتفائلة التي رغم ما تعلمه من شعور بالغضب والحزن والأسى لما يحدث للأطفال الفلسطينيين من قتل وتعذيب وهدم منازل وتدمير، إلا أنها تؤكد على التفاؤل من خلال انتصارها للانتفاضة والشعب الفلسطيني، وهو ما عكسته اللوحات الفنية الرائعة التي جعلتني أنفعل بها إلى درجة تقديمها في كتاب تم عرضه على هامش المعرض ضمن إصدارات المركز القومي لثقافة الطفل وقد لاقى الكتاب وجميع الكتب المعروضة استحساناً ونال إعجاب الجميع من ضيوف المعرض ورواده.

وحكايتي عن المعرض

كان طفلي الصغير لم يبلغ قطامه بعد عندما نقلت وسائل الإعلام مشهد قتل الطفل محمد الدرة، ومع تكرار المشاهد صار طفلي منتبهاً إلى ما يحدث يحاول استخدام ما أتبع له من وسائل للتعبير عما يشاهده، وفي محاولاته المتكررة لضم حروفه القليلة إلى حركات يديه ليقول لي جملة: «درة.. طاخ طاخ»، وعندما بلغ طفلي الرابعة من عمره تصاعدت الاعتداءات الإسرائيلية لتدخل البيوت وتضرب وتدمر وتذبح كل ما هو فلسطيني، وذات يوم وجدته يدفع باب مكبتي ويشهر أصابعه في وجهي علي طريقة أفلام الأكشن و.. «طاخ.. طاخ.. قتلت له.. كده غلط.. المفروض تسأذن قبل الدخول.. فقال لي ما معناه إن الإسرائيليين لا يستأذنون، إنهم يدفعون الباب ويضربون على طول!!

وعندما علمت بمعرض المعرض اصطليته معي، وهناك وقفت أمام اللوحات يحاول لمسها ويذكر معي في حمل قصيرة نصفها أسئلة والباقي تعليقات في كلمات مثل: «دري فلسطين.. ده الدرة.. الحمام.. الدبابة.. المدفع.. الدم.. إسرائيل،





الخطط التاريخية في الدراما الفلسطينية

الرقابة على السينما

عطيل الجذول والمحم الشكسيري

اسطورة اخيا المؤسسين الفرعونية

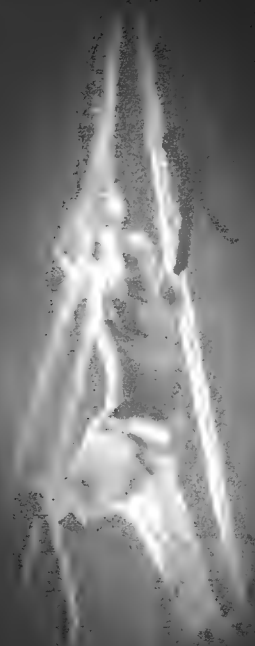
سينما الخيال العلمي

من روائع جان

اللعبة الشعبية والاشاعرة الفلسطينية

الرقص المسرحي الحديث

المحيط TV



القائمة العربية



الثقافة العربية الأخطاء التاريخية في الدراما التلفزيونية

محمد السيد عيد

فحين كتبت مسلسل «الشهاب» كنت أرغب في مناقشة فكرة الوصولة، حيث وجدت أن البطل استطاع أن يفتز من مجرد كاتب حسابات إلى الرجل الثاني في الدولة، في أقل من عشر سنوات، ووجدت أن هذه الشخصية، والأحداث التاريخية التي وردت عنها تقدمان لى مادة جيدة تتيج لى فرصة مناقشة هذه القضية. أما محفوظ عبد الرحمن في الكتابة على جلد يحنرق فكان يريد أن يحذر العرب من المخاطر التي تؤدي إلى سقوط الدول، ولذا اختار الساعات الأخيرة قبل سقوط دولة الأندلس لتكون مادة لمسلّم. وحين رأى أنه من المناسب تقديم قراءة جديدة لتاريخنا قدم بوابة الحوانى ليوسف الخديوى إسماعيل بعد أن حاق به ظلم كبير لمدى طويل. وهكذا نجد أن مرحلة الاختيار هي المرحلة الحاسمة عند التفكير فى كتابة مسلسل تاريخي، ومن الضروري هنا أن نقف عند قضية مهمة هي بداية الحديث عن الأخطاء التاريخية فى الأعمال الأدبية والمسلسلات وغيرها. وهذه القضية يمكن بلورتها فى السؤال التالى:

«هل يقدم الكاتب التاريخ كما هو، أم يتخذ من التاريخ مادة للتعبير عن رؤيته الإبداعية؟»، أو بصياغة أخرى:

«هل يعبر الكاتب عن التاريخ أم يعبر بالتاريخ؟»

فى رأى أن الكاتب الحقيقي هو الذى يعبر بالتاريخ أى، لى أن التاريخ يكون وسيلة للتعبير عن رؤيته الإبداعية، أما الذى يكتب التاريخ كما هو فمن الأفضل لنا أن نتركه إلى كتب التاريخ.

وليس معنى أن التاريخ وسيلة أن يضرب به الكاتب عرض الحائط، بل معنى ذلك أن الكاتب يختار من التاريخ ما يتفق مع فكره، وأن يفسر الواقع بما يتفق مع هذا الفكر.

وفى ضوء هذا يمكن أن نرى أعمالاً مختلفة، حول شخصية واحدة، وكل واحد من هذه الأعمال يعتمد على وقائع تاريخية محددة. ولنضرب لذلك مثلاً: «شخصية الخديوى إسماعيل إذا نظرنا إليها باعتبار إسماعيل مسئولاً عن استئانة مصر، ووضع قدم الأوروبيين فى البلاد، والتسديد للاحتلال لحكماً عليها بالفساد. لكن إذا نظرنا إليها باعتبار أن إسماعيل هو صاحب فكرة اللحاق بأوروبا، وبأنى الأوربا، والمسئول عن نشر التعليم، وتحديث القاهرة، وإصلاح المصنوعات الحديثة، وتكوين إمبراطورية مصرية فى السودان لحكماً على هذه الشخصية حكماً آخر، والمسؤال هنا: ماذا يريد الكاتب أن يقول؟ إن ما يريده الكاتب هو الذى سيحدد الصورة النهائية لهذا الحاكم.

ويبدأ الخطأ حين يجعل الكاتب الشخصيات والأحداث ما لا تطيق للتعبير عن وجهة نظره، فإذا افترضنا أن كاتباً ما سيكتب عن العرب دون أن يحبهم، حينئذ سينظر إلى الوقائع التاريخية نظرة تحقير عن نظرة الكاتب المتعاطف معهم. وتترتب على هذه النظرة تفسير الوقائع بما يقدمه فكرة الكاتب ولو أدى الأمر لى لى عقابها.

فإذا انتقلنا من مرحلة الاختيار إلى مرحلة جمع المادة لوجدنا أننا أصبحنا فى أخطر مرحلة يمكن أن تؤدي إلى الخطأ التاريخي، لعدة أسباب:

1- الوقائع التاريخية ترد فى كتب التاريخ متضاربة ومتناقضة. ويكفى مثلاً أن ننظر لى ما كتبه المؤرخون عن سبب أزمة البرامكة، البعض يرى أن السبب هو علاقة بين صديق العمر البرمكي لهارون الرشيد، والمباينة لأخت الرشيد، وابن خلدون يرفض هذا تماماً، ويقدم تفسيراً آخر، إذ يرى أن السبب هو سيطرة البرامكة على السلطة وشعور هارون الرشيد بالعجز أمام

التاريخ هو أحد المصادر الرئيسية لكتابة الدراما، سواء أكانت دراما مسرحية أو سينمائية أو تلفزيونية أو غيرها. وحين ننظر إلى مسرحيات شكسبير مثلاً نجدنا تنقسم إلى:

- كوميديات

- تراجديات

و... أعمال تاريخية

كما أن أعمال نجيب محفوظ تنقسم عادة إلى مرحلتين:

- المرحلة التاريخية (وتضم: كفاح طيبة، رادويش)

- المرحلة الواقعية (وتضم بقية أعماله)

وما ينطبق على أدب المسرح والأدب الروائي ينطبق أيضاً على الأدب المرئى بشقيه (السينمائي والتلفزيوني) حيث استقى عدد كبير من الكتاب أعمالهم من التاريخ، مثل أفلام:

- فجر الإسلام

- بلال مؤذن الرسول

- خالد بن الوليد

- الناصر صلاح الدين

- وإسلامه

- ومسلسلات:

- الوعد الحق

- محمد رسول الله

- الزينى بركات

- الفرسان

- الشهاب

- الأبطال... وغيرها

ونلاحظ أن مفهوم التاريخ لا يفت عدد حد التاريخ القديم أو الوسيط، بل يمتد أيضاً ليشمل التاريخ الحديث، وقد أبدأ فى الفترة الأخيرة أفلاماً عن جمال عبد الناصر وأزور السادات، ومسلسلات عن الخديوى إسماعيل (بوابة الحوانى) وأم كلثوم، وسعد زغلول. وفى الطريق الآن مسلسل قاسم أمين.

ويمر المسلسل التاريخي بعدة مراحل منذ بدء التفكير فيه، حتى يراه الجمهور مصروضاً على الشاشة، ولابد من تتبع هذه المراحل لمعرفة الأخطاء التى يمكن أن يقع فيها. وأولى هذه المراحل:

- مرحلة اختيار الشخصية أو الحدث التاريخيين..

وفى رأى أن مرحلة الاختيار هي المرحلة الأصعب، لأن الكاتب يختار من التاريخ الطويل العريض، شخصية معينة، أو فترة معينة، أو حدثاً معيناً ليكتب عنها، وهذا الاختيار لا يأتي من فراغ، بل تحكمه رغبة الكاتب فى التعبير عن معنى محدد، أو قضية يؤمن بها..



لا يمكن أن يزعم زاعم أن ما كتبه خطأ، لأنه ليس بين أيدينا شيء ثابت. وفي حالة وجود وقائع ثابتة صحيحة لا يجوز للكاتب الدراسي أن ينافضها، وعلى سبيل المثال: إذا كان التاريخ أكد أن سليمان الحلبي أعدم بالخازوق فلا يصح أن يقدمه مسلسل على أنه أعدم بطريقة أخرى، وإذا كانت كتب التاريخ أكدت أن الترمذی كان كفيفاً فلا يصح أن يصوره مسلسل باعتباره مبصراً. إن مناقضة الحقائق الثابتة خطأ يقع فيه التكثيرون.

وربما كانت هذه المشكلة أكثر حدة فيما يتعلق بمسلسلات التاريخ الحديث والمعاصر، الذي يعيش فيه أبناء وأحفاد الشخصيات التاريخية التي يمكن أن يتناولها الكاتب. وقد رأينا هذا الأمر في مسلسل أم كلثوم بشكل واضح، لأن الأبناء والأحفاد يريدون تصوير قريبهم باعتباره نموذجاً مثالياً، لذلك طالب ورثة أسمهان بحذف ما يخصها من مشاهد في المسلسل، أما أسرة أم كلثوم فقد كانت حريصة على صورتها بحيث لا تظهر سيدة مزوجة، فلم نراها تتزوج سوى مرة واحدة من الدكتور الحفراوى، بينما الصحافة نشرت غير ذلك كثيراً.

ولا يعتبر خطأ إغفال جزء من التاريخ الثابت الصحيح، وقد ثارت هذه النقطة عند تقيم مسلسل العقاد الذي كتبه عصام الجبيلاطي رحمه الله باسم (الصلاق) وأم كلثوم الذي كتبه الصديق محفوظ عبد الرحمن. وأذكر أن أحد الأصدقاء المتخصصين في بيوم التونسي قال: كيف يغفل كاتب مسلسل العقاد عن ذكر علاقته ببيرم، ونفي الأمر تكرر عندما عرض مسلسل أم كلثوم حيث ثارت أسرة المروجي لأن محفوظ عبد الرحمن لم يسطر للمروجي أي مساهمة في عمله. وهنا يجب الانتباه إلى شيء مهم، هو أن الدراما التاريخية تختلف عن التسجيلية، فالدراما التاريخية انتقائية أي

سيطرنهم، مما دفعه إلى التخلص منهم. وهنا يجد الكاتب نفسه في حيرة، أي الروايات يختار، وربما اختيار الرواية الأضعف.

٢- الوقائع التي ترد في كتب التاريخ تكون أحياناً متناقضة للمعلل، والقوانين الطبيعية وحسباً أن نقرأ ما ينسب للسوفية في كتبهم، أو ما قيل عن الإمام علي كرم الله وجهه وحسباً أن ننف عند قول أحدهم من أن الإمام سها عن صلاة العصر حتى دخل المغرب وغابت الشمس، وحينئذ أعاد الإمام الشمس مرة أخرى ليمكن من صلاة العصر حاضراً.

٣- بعض الوقائع مدسوسة لتشويه صورة أحد الأشخاص أو إهدوي للفرق، وما أكثر ما نرى هذا في كتب الفرق، أو في كتب المستشرقين، أو في كتب الحصور الذين يكتبون عن خصومهم.

إن هذه المرحلة تحتاج إلى ذهن يقظ، وإلى مقارنة الروايات المختلفة للواقعة الواحدة في الكتب التي تناولتها، كما تحتاج إلى معرفة للكاتب بالمدهج اللقدي الذي لا يجعله يصنع كل ما يقرأه، بل يدفعه لمناقشة الخبر، والبحث عن دوافع كتابه، وإمكان حدوثه من فاعله، والنظر إليه في ضوء القيم السائدة في عصره، والمكان الذي وقعت فيه، ومدون هذه النظرة النقدية يمكن أن يقع الكاتب في أخطاء لا حد لها.

بعد جمع المادة تأتي مرحلة ثالثة مهمة، هي مرحلة وضع التصور العام للعمل، وفي هذه المرحلة يضيف الكاتب من خياله إلى الوقائع التاريخية الثابتة ما هو كافي لتحويل المادة التاريخية إلى عمل فني، والإضافة دائماً تكون في السكوت عنه. على سبيل المثال إذا كنت أكتب عن الإمام أبي حامد الغزالي ولا أعرف من هي زوجته على وجه التحديد، فمن الممكن أن أتصور هذه الزوجة بالصورة التي تتسق مع رؤيوي وأن أخاف لها اسماً وأسرة بما يسهم في إثراء العمل درامياً. وعندئذ

مشهد من مسلسل الابطال



أن للكاتب يلتقى من المادة التاريخية ما يخدم فكرته، ولا يحشو عمله بأحداث وشخصيات لا تفيده درامياً، أما الأعمال التسجيلية فنجاعها يقاس بمدى الاهتمام بالتفاصيل والاستيعاب لأكبر قدر ممكن من الحقائق عن الموضوع.

بعد الانتهاء من الكتابة تأتي مرحلة أخرى كفيفة بإيقاع الكاتب في الخطأ، وهي مرحلة الفحص أو القراءة، وأذكر أنني حين ذهبت بمسلسلي عن الإمام الغزالي إلى مجمع البحوث الإسلامية، اعترض الفاحص على أن يتحدث المسلسل عن فرقة الحشاشين، وكان رأيي أن هذا يسبب إلى صورة الإسلام، وقلت له إن التاريخ يؤكد صحة ما أقول، فأصر على تغيير اسم الفرقة وإلا... وذهبت معه إلى رئيسه، وشرحت الأمر، وسأل الرئيس: أتيست هذه الفرقة مضادة للغزالي؟

قلت: نعم.

— ألا يهدف المسلسل لمهدم أفكار هذه الفرقة على إيمان بطل المسلسل؟

نعم.

— إذن ليق كل شيء على ما هو عليه.

ولو لم يكن هذا الرئيس مستندوا لوجدت نفسي أمام أهد أمرين لا ثالث لهما:

— تنفيذ رأي الفاحص وعدم احترام التاريخ

— سحب المسلسل والتسليم بعدم إنتاجه.

وهكذا يمكن أن توقع إيمان القراءة للكاتب في الخطأ من أجل اعتباراتها الخاصة.

المرحلة الأخيرة التي يمكن أن تحدث فيها الأخطاء في الأعمال التاريخية هي مرحلة التنفيذ، وأبدأ بالحديث عما حدث عن تنفيذ مسلسل «الزلي بركات»، أذكر أني يحى العلمي قرأ لي نصوص الأغاني فوجدت فيها كلمة «فرمان»، فقلت له إن هذه الكلمة لم تكن من مفردات العصر المملوكي، وبالفعل طلب تغييرها. وأذكر أننا تحدثنا عن أمرين لم يستطع تنفيذهما.

الأول هو أن المحسب يجب أن يركب بطة لا حصاناً، وتم البحث عن بطة مدرية وانتهى البحث بالفشل فأركب يحى المحسب حصاناً مضطرباً. أما الأمر الثاني فهد أمر متعلق بالعمامة، إذ كانت العمامة المملوكية كبيرة، وكلما ارتفع منصب صاحبها كبرت أكثر، لكن يحى العلمي وجد أن كبير حجم العمامة سيحول وجه الممثل صغيراً ويؤثر في جماليات الصورة فقرر أن يجعل العمامة صغيرة ولو كان في هذا خطأ تاريخي.

وفي مسلسل الشهاب الذي كتبته للمخرج أحمد خضمر وقعت أخطاء أخرى في التنفيذ، ففي أحد المشاهد كانت هناك عربة يجرها حمار، فوجدت العربة تسير على عجلتي كارتش سيارة، وقلت له إن هذا الكارتش لا علاقة له بالعصر المملوكي، ووجد المخرج نفسه أمام أحد اختيارين: إلغاء التصوير، أو التعديل لإخفاء العجل قدر الإمكان. واختار طبعاً الحل الثاني. أما العمامة فهي دائماً مشكلة، لأن مصممة الملابس صممت للبطال عمامة مستديرة كأنها صبيبة وحشفتها بالأنفج، وحين ذهبت لمشاهدة التصوير قلت للمصمم أحمد خضمر: هذا خطأ من أين جاءت هذه المصممة بهذه العمامة؟ لا بد من تغييرها فوراً.

وصممت أحمد خضمر لحظة، ثم قال: لقد وضعنا في مشكلة، فلا يمكن إعادة تصوير كل المشاهد التي ظهر فيها البطال بهذه العمامة، كما أنها

أصبحت (راكور) في مشاهد قائمة، ولا بد من التسليم بهذا رغم أنه خطأ. وسلمنا بالخطأ رغم معرفتنا بالصواب.

وحكى لي الدكتور يونان لبيب رزق أنه كان مستشاراً لأحد المسلسلات التلفزيونية الشهيرة التي تناولت فترة بداية القرن العشرين، وعند مشاهدته للمسلسل وجد البطال يرتدى بيجامة، واتصل بالمخرج ليقول له إن البيجامة لم تكن معروفة في مصر في تلك الفترة، فأجابته: المخرج الكبير بأنه لا يستطيع الآن أن يفعل شيئاً.

وأخيراً يمكن القول بأن لكل مرحلة من مراحل العمل في المسلسلات التاريخية أخطاءها، والحل هو أن يكون هناك متخصص في الفترة التاريخية التي يتناولها المسلسل، وألا يقتصر عمل هذا المستشار على مراجعة النص، بل يمتد ليشمل الديكور والملابس والاكسسوارات ضماناً للدقة التاريخية، وسعياً نحو الكمال.

الرقابة على السينما في عصر جديد أمير المعري

بعرضها عروضاً عامة مفتوحة في دور العرض السينمائي شيء آخر. وهذا صحيح، بل ويجب أن يظل هذا مقبولاً ومعمولاً به، ولا نتحولنا إلى مجتمع أشبه بالجمتمع الذي صوره فرانز كافكا في رواية «المحاكمة»، حين وجد بطله نفسه محاطاً بمجموعة من «المخبزين» الذي يرصدون حركاته ومساكناته داخل غرفة نومه ويدونون عليه خطواته.

غشيراً أن هذه الأشكال الجديدة في التصوير والإنتاج والعرض والاستقبال، تدعونا أيضاً في الوقت نفسه إلى ضرورة التفكير في «تحديث» نظرية الرقابة على السينما.

أولاً دعونا نؤكد بداية أننا نرفض كلمة «الرقابة» التي تعود إلى عصر الاستعمار البغيض وعصر الدبوايس السياسي بل ومحاكم التفتيش التي ارتبطت بالرقابة، ليس فقط على التصرفات والآراء والمواقف والمطبوعات، بل وعلى التفكير والدوايا أيضاً.

دعونا نطالب بإزالة كلمة «رقابة» ونطالب بتبني نظام تصنيف الأفلام. والحقيقة أن الأمر لا يتعلق هنا بإحلال لفظ محل آخر، أو التلاعب بالألفاظ بهدف خلط الأوراق وتضييع كل القضايا كما هو سائد في العديد من جوارب حياتنا، بل إن الأمر يتعلق بتغيير عميق في المفهوم والوظيفة والسبب. فالفهم الجديد لـ «تصنيف الأفلام» يعني أن الأفلام لا يمكن أن تعامل كلها بشئ أنواعها معاملة واحدة مادامت أنها ستعرض في «دور عرض عامة»، فليس من الممكن التعامل مع فيلم يعرض ضمن تظاهرة فنية ثقافية أو مهرجان سينمائي جاد لجمهور يفترض أنه من النخبة الواعية المثقفة، معاملة فيلم يعرض في خمسين داراً للعرض على الجمهور العريض من شتى المستويات.

هذا أولاً، أما ثانياً: فالمقصود بنظام تصنيف الأفلام أن يكون العبد الأساسي هنا هو فرز الأفلام وتصنيفها حسب نوعية الجمهور الذي تصلح للعرض له، ولذا يمكن أن يشاهده شاب في الخامسة عشرة أو العاشرة من عمره مثلاً، قد لا يصلح أن يشاهده طفل في السابعة أو الثامنة من عمره، وما يمكن أن يشاهده الأطفال جميعاً دون أي مشكلة، يختلف عما يمكن أن يشاهده الأطفال مصحوبين بأحد والديهم. وما يصلح للمشاهدين البالغين فوق سن ١٨ سنة لا يصلح بالضرورة لمن هم في سن أدنى من ذلك.

وكما أشرنا، فالأفلام التي تصلح للبالغين يمكن تقسيمها إلى أفلام فنية تعرض في دور عرض متخصصة في عرض هذا النوع من الأفلام، وأفلام ليست كذلك تعرض في دور العرض الرئيسية Main Stream.

وهكذا يصبح الفرز من مبدأ تصنيف الأفلام هو عرضها، أو تنظيم عرضها، وليس معها ومراقبتها.

وقد يرد علينا أحدهم بقوله: ومن يتحكم في تصنيف الأفلام؟ أليس في هذا تكريس لفكرة الرقابة: فهناك بعض الأشخاص هم الذين يقررون من يشاهد ماذا؟ ولماذا على هذا القول بسيط لتلخص في: أليس هذا أفضل كثيراً من سلطة رقيب واحد يملك وحده أن يجيز أو يمنع؟!

ما العيب في وجود لجنة من الشخصيات العامة في المجتمع: من قضاة ومعلمين ومحامين وفنانين ورجال دين مستبشرين وكذباب وصحفيين وأهل فكر ورجال إعلام وغيرهم؟ أليس من هذا المربع تتكون «صقرة» المجتمع التي تحدد قوانينه في شتى مجالات الحياة، وتصنع ما يسمى بالرأي العام؟ إن هذه اللجنة القريبة في تكوينها من لجان «المثقفين» في القضاء، هي أكثر صداقية كثيراً من جهاز بيروقراطي مكون من موظفين مجهولين لا

يرتبط العصر الجديد الذي نعوش فيه حالياً بالتطور الهائل الذي شهدته وسائل الاتصال وفنون الصورة خلال السنوات الأخيرة وتحديدًا منذ ظهور الفيديو، وانتشار القنوات الفضائية، ثم القنوات الفضائية المشفرة التي قد تأتي من خارج نطاق الدولة بنظام الاشتراكات.

ثم الانتشار الكبير لأجهزة الكمبيوتر ثم اختراع الكاميرا الرقمية -DIGI- TAL وأجهزة المونتاج والصوت الرقمية التي تستخدم في صنع الأفلام وتوزيعها وعرضها. ومنها أيضاً ظهور الشكل الجديد في الصورة السينمائية من خلال أسطوانات الفيديو الرقمية DVD التي لا تعرض للفناء وتستطيع تخزين فيلم يبلغ طوله سبع ساعات على أسطوانة مدمجة واحدة، تحقق أعلى معدلات نقاء ووضوح الصوت والصورة، وتستخدم في عروض الأفلام في المنازل سواء على أجهزة الكمبيوتر أو التلفزيون، باستخدام جهاز عرض خاص لهذا النوع من الأسطوانات الرقمية.

وعندما نتكلم عن «ثقافة عصر الكمبيوتر» فإننا نقصد أيضاً الظاهرة الجديدة التي تحققت في استغلال الصورة والتقطعات من خلال الاتصال المباشر بواسطة الأفلام الأسطوانية، ففي الوقت الحالي أصبح من الممكن الحصول على الأفلام من مصادرها الأصلية، حسب الطلب «أون لاين»، على شاشات الكمبيوتر المنزلي، من مصادرها الأصلية، أي من شركات تنتكر حقوق بثها موجودة خارج الحدود في بلدان بعيدة.

هذا التطور المذهل الذي تحقق خلال خمسة عشر عاماً أو أقل، لا شك أنه يؤثر على مفهوم «الرقابة» التقليدي العتيق ويفتح الفرصة بالتالي للمطالبة بإعادة النظر في مفاهيم عمل ما يسمى بجهاز «الرقابة» على التصنيفات الفنية.

أولاً أصبح من حقنا أن نساءل: ما معنى مصنفات فنية؟ ولماذا يوضع فن السينما جدياً إلى جانب مع فنون أخرى ووسائل أخرى للتعبير مثل عروض الفانوس السمري وشرائط الكاسيت والمسرحيات والأغاني والمعارض... إلخ.

أليس من حق السينما أن يوجد لها جهاز خاص «للتظيم» عروضها، ولا نقول لمراقبتها؟

إن الرقيب يراقب ويصدر قرارات الحظر في الأرض، فتأتي الأفلام للمشاهدين داخل منازلهم من الفضاء، أي من المحطات الفضائية عن طريق الأقمار الصناعية. والرقيب يحظر عرض أنواع معينة من الأفلام، فتأتي هذه الأفلام في حقايب القادمين من الخارج، وربما تصنع منها نسخ لإهداء أو لغير ذلك. وأجهزة الكمبيوتر تستقبل ببساطة الأفلام السينمائية من خلال نظام Pay Per View.

فما العمل إذن؟
قد يقول قائل إن المشاهدة الشخصية للأفلام في المنازل شيء، والسماع



يمكن أن يعترض أحد على فيلم تنقّل الآراء حول دعوتِهِ إلى تبني سياسات
عنصرية في النظر إلى أبناء الوطن الواحد ناهيك عن أبناء الشعوب
الإنسانية كلها!

إن المنع هذا أمر «استثنائي» لا يجوز اتخاذه معياراً للكوص عن مبدأ
الحرية. أما التصنيف فكفيل بحماية حقوق الفئات المختلفة في مشاهدة ما
يروقها من أعمال فنية.

ولو كان هذا المبدأ مطلقاً لما استبعدت الرقابة ٢٠ دقيقة من ثقافة فنية
كبيرة بحجم فيلم «الجمال الأمريكي» مثلاً، بناء على طلب أسرة ذهبت مع
بناتها وأساتناتها لمشاهدته فوجدته «جريداً» أكثر مما يحتمل الفتيان والفتيات
دون السن الصحيحة. هذه السن الصحيحة تعدد في قوانين المجتمع المدني
في العالم كله بسن ١٨ سنة. وقد يرى أحدهم أننا في مصر يجب أن نرفع
هذه السن إلى ٢١ سنة مثلاً؟

ربما... ولم لا؟

هذه الأفكار وغيرها مطروحة للمناقشة في إطار الحوار الحر المفتوح في
جمعية نقاد السينما المصريين، التي لا تملك تغيير القوانين القائمة بل إن
كل ما تملكه هو إثارة القضايا والتقدم للجهات المسؤولة بملفات القضية
المطروحة من جميع جوانبها، والقيام بصمات الفنون في الوسط الثقافي
السينمائي.

إننا نطالب الرقابة بالبدء فوراً في نشر اللوائح والقوانين القائمة حالياً
التي تنظم عمل الرقابة، وإتاحة الفرصة لمناقشة قرارات اللجنة العليا
للمراقبة، كما نطالب بنشر التقرير السنوي للمراقبة على الرأي العام حتى
يمكن مناقشته علانية. ومن الضروري أن تنشر تقارير الرقابة على الأفلام
المصرية والأجنبية عن طريق موقع مخصص لجهاز الرقابة على شبكة
الإنترنت العالمية..

إنها دعوة ثقافية حقيقية تكفل لنا التقدم في هذا العصر الجديد، بدلاً
من سياسة التعمية السائدة منذ العصر المملوكي حتى يومنا هذا.

نعرف عنهم شيئاً، لا علاقة لهم عادة بالمياة العامة ولا بالفكر وقضايا
الفنون وغيرها، بل إننا نشفق على المشقف، أي مشقف يقول مهمة
«الرقيب»، فالعالم لا يعرف المشقف الرقيب حتى لو كان ناقداً سينمائياً،
فسوف يواجه دائماً بالتناقض المحتم أو بالزواجية الولاة. وهي نقطة
للمناقشة على أي حال.

إن لحنه من هذا النوع تملك بالتأكيد أن تمنع بعض الأفلام، ولا بد أنها
ستمنع. فهذه ليست دعوة إلى إلقاء الرقابة بل إلى تطويرها وتعديلها
وتحديثها بمفاهيم عنصرية جديدة أكثر مرونة وأقل تشدداً، في مجتمع يعانى
معاناة مزمنة من تحط المفاهيم واحتلاط الأمور وتدهور القيم الثقافية.

إن المطالبين بإلغاء الرقابة يحددون أنفسهم. فلم يصل مستوى النصج
الاجتماعي والفكري في المجتمع في سنى المحاللات الأخرى المرتبطة
بالحرريات العامة ولم يصل الجدل حول قضايا يعينها كنا قد اعتقدنا أنها
رسخت في مطلع القرن الماضي، إلى حسم في اتجاه الانحياز النهائي
للمجتمع المفتوح والحرية التي لا تنس.

وليس هذا كلاماً عن «دور الدولة» أو عن «موقف الحكومة»، فلا دولة
ولا حكومة تستطيع أن تفرض ما لا يتفق على إقراره رجالاة الصفوة
الاجتماعية أو الرأي العام.

إننا بالدعوة إلى وجود جهاز لتصنيف الأفلام ولجنة من أهل الرأي، لا
ندعو إلى قفل الطريق على لجنة تقفّش جديدة، بل إلى الانفتاح الحر على
مختلف التيارات والآراء، وإلى دفع الحدل فيما بينها بمسؤولية وأمانة، حتى
يمكننا أن نعمل ونطور ونقطع خطوة على الطريق.

نعم من حق لجنة التصنيف أن تمنع فيلماً ما أحياناً. فكل الدول في
العالم تمنع أحياناً. الأفلام التي يتفق أهل الفكر والرأي على منعها تحسباً
لأصداة نكر صمو الهدوء والأمر الاجتماعى. فهل يمكن أن يطالب أحد
بعرض فيلم يدعو إلى قتل فئة من فئات المجتمع أو تكفيرها مثلاً؟ وهل

حظيل الخجل و.. المنجم الشكسيري

د. أسامة أبو طالب

التقليعة الآفة في مسرحنا المصري ومحاودة ظهورها بشكل طاع مكتسح! يضاف إلي ذلك كل ما قدم من مشاهد مبارزة أو معركة أو جموع مطبقين أبعد ما يكون مظهرهم عن سمات الجندية وبهمة الحرب والانضباط! لكن شيئاً مهماً وجوهرياً يبقى لتناول محمد الخولي وهو (اختياره للممثل) سواء تطرق هذا الاختيار بحظيل - أحمد ماهر الذي أثبت بشك لا شك أنه يعرف جيداً كيف يشعر حظيل (الغيور الحاد الطباع والدم والاحساس).. ولكن (الغيور فقط)! فعلى هذه الصفة اقتصر تفسير المخرج محمد الخولي ولم تتجاوز رغبة الملحة في ذلك وهو ما نوضحه لاحقاً. وكذلك اختياره لـ **DESDEMONA** رغم تمسكه باسم حظيل بدلاً من **OTHELLO** وهو الاكتشاف الجميل لشاعر للتطرين خليل مطران في ترجمته للرائدة لهذا العمل - فكيف بناتني إذن أن ينادي البطل بنسبته العربية وتظل زوجته وحبيبته مطفوخة باسمها اللاتيني؟!؟

يلتصّب إلي هذا الاختيار الجيد للممثل أيضاً هذه الطاقة الشابّة الواحدة لهشام عبد الله (ياجو) ذلك المتحرّك بحسب... الناطق بحسب... المنفعل بحسب... بشكل حالة حقيقية من الاقتاع تشاركه فيه أمانى البصطيحي (إميليا) زوجة كل ما نتمت به وقدمته من حضور متنع ووضوح في الرؤية والحركة والصوت وصدق في الانفعال ملير للإعجاب! وأيضاً عبد السلام الدهشان - الملقب الملقني - في دور رودريجو الذي وفق المخرج في إضاعة طريق له يفسر له شخصية ويحدد اتجاهاتها وحركتها ونفقاتها كذلك لكي يخرج به مغلا مهزواً صالحاً للخديعة وأهلاً لأن يخذع كذلك.

على العكس من بقية الأبطال بدون استثناء والذين هربوا من رحمة عناية المخرج ورعايته فسجنت القدرات المسرحية الجيدة لممثل قديم مثل محمد ريمان وممثل مسجود دارس مثل مدحت الكاشف مثلما تأملت بمعامل شخصية جلال الهجرسي وسط هذا الإهمال أو النسيان الذي جله سقوط واضح في أزيائهم المسرحية!

إذ بدلاً من التروكات والهاليات أو الرداء الروماني التقليدي الجميل تحركوا تحت ملايس لا تعرف لها انتهاء ولا دالة! شأنها شأن اختيار ياسر فرج لدور كاسيو والذي مثل تجدياً عليه قبل أن يكون إداراً دور ملايس حظيل المهم الذي لا يتكفيه أن يكون أكثر وسامة. وإنما يتحتم أن يكون أملي جذابية ورشاقة وحضوراً ربما يؤهله كمنافس قوي لحظيل فيزغيه على ديمونة ويهيم مركزه لديها. لكن ما حدث هو العكس إذ أسرعان ما ظهرت علامات الاعتراض من صوف التقي حين التهمه أو اقترسه أحمد ماهر وساعد في هذا الالتهام وسامته غير المنقوصة هو الآخر والتي بدأ بها. ولونه البعيد كل البعد عن السمرة وبأروكة شعره المخفية بلون الكاسنتاين. أما مدح فيقع على عاتق المخرج الذي زج به في معركة غير متكافئة!

ألا يحدث ذلك تناقضاً جلياً مع النصر المعروف ملقا والمعروض في نفس اللحظة على مسرح الهناجر؟ خاصة إذا تذكرنا أن العرض قد حذف منه كل ما يورث مدح ياجو على أسباب كراميته له ورغبته في الانتماء منه لتكون النتيجة أن يظهر ياجو ميكر الأسباب مثبت الصلة بالذوق شيطاني المشاعر بمعنى جهالة التام بأسبابها لو لا ما علق بذاكرتنا من ثقافة تاريخية حول ياجو وعطيل وعلاقتها معاً ولو لا كفاءة هشام

تثير عطيل - مثل تراجيديات شكسبير - عدة إشكاليات للتلقي - وعلى مستوى النص الأصلي بدءاً من القراءة.. وفي ذهن المتفرج، إلى العرض أمام بصر وسمع المتفرج. وبين هذا وذلك تومض هذه الإشكاليات مطبنة عن كوتر حاد في عقل ومخيلة المخرج - يتبعه الممثل بالظبح - بمعدل يتزايد ويقل تبعاً لحساسيته وثقافته وعمق زوايا تناوله للعمل وحدتها واتساعها كذلك وتطورها.

إذنا ما افتقد المخرج والممثل والمثلي والناقد أيضاً تميز «زوايا الرؤية هذه»، وطغت نظرتهم إلى العمل بكونها: عامية.. شائعة.. مسطحة.. إلى آخر هذه الصفات التي تنهني عن فقدان التصور أو عمق وجدة وطرافة تناول والطرح والتجسيد.. سقطوا أو سقطت عقولهم ومخيلاتهم المبدعة مستسلمة أمام (تفسيرات دراجة سخيفة أيضاً ومقلصة للعمل اللذي العظيم) حينما يصفون هاملت بأنه (المتروك...)، وعطيل بأنه (تقيصه (المنفعل)، وليركونه (الأحمق المصدوح ضحية عقوق فلذات الأكباد) أو بالتحديد النسوة منهن.

أما خطورة مثل هذا التناول فكمن في (حنق فتحة العنسة الناطرة إلى العمل، مقترنة وناتجة عن ضلالة الرؤية المصرية إليه)، وكلامها ليس إلا فقساً شريعياً لمضالعة المعرفة والفكر في الحساسية أو الإحساس اللذي عكس التناول المبدع الذي هو مختلف كلياً سواء أكان صاحبه ملقياً مجرد تذوق من قارئ متميز حساس أو لإعداد من مخرج يصف بالفقافة والإحساس والحساسية، أو ممثل يستطيع أن يجمع حين يقرأ ويكتشف.. حين يفسر ويضيف.. حينما يتناول.. ينطق هذا على المخرج أيضاً وفي الدرجة الأولى.

كل هذه الأفكار والاعتبارات والخواطر والبديهيات ونقاط الارتكاز النقدي كذلك مرتب بعاملي، وأنا في انتظار رؤية حظيل على مسرح الهناجر للمخرج محمد الخولي في عرض سمته البساطة، أو هكذا أراد المخرج - لولا ما بدأ به من مشهد لرفعة ثنائية بين بطل العمل وبطلته - أحمد ماهر، ودينا عبد الله.

ولأن محمد الخولي مخرج مجتهد، ولأن تجربته المسرحية قد شدتني فتابعته خطواتها خطوة، بخطوة، فقد اعتقدت في عقلي مقارنة سريعة فورية بين عمله هذا وأعماله التي شاهدتها قبلاً. وأحدتها حربا ليس للكتاب والباحث المفكر المتعمق شوقي عبد الحكيم كي تقول لي أو تسألني: لم هذا؟ أو ما هذا؟ وحاجته وحاجة النص والعرض (الضوضاء) إليه؟ لا أعرف جميعاً أن ديمونة هي حبيبة عطيل، وأن عطيل مدله بها مثلما عرفنا أن (الفرص على المسرح في كثير من الأحوال إذا أريد به أن يكون مقفلاً لا بد له أن يكون من الرافضين).

علارة علي انتقام ما أضرنا إليه من ضرورة لا يبررها إلا انتشار هذه



ولكي تتأكد المغارقة بأنه لهذه الأسباب وأولها: البعد عن الصغر في المنجم الشكسبييري العميق. والاكتماء بما أشيع عن عطيل وعرفت به من أنها مسرحية عن الفيرة والشرقي الغيور والفراسة الإيطالية البريلة الوداعة فقد نجحت ليلة العرض الذي حضرته وستلج كذلك في توقعاتنا حينما يكثفي المشاهد بهذا (المغزي) ويقنع الناقد بما تحقق لها من هذا التفسير النقدي الشائع رغم كونه يكشف عن رغبة محمد الخولي، الضجولة في رؤية (الوجه الشكسبييري الآخر) والذي سوف يصل إليه هو وغيره من الجادين بكل تأكيد بالمدايرة، وبالإستعانة بوظيفة «الدراماتورج، المرجعي العام... تلك التي لا تزال تحتاج - مثل المصطلح نفسه - إلى توضيح وشرح وتفسير مثلاً يحتاجه غالبية من المخرجين وإن لم يجاهروا بذلك.

عبد الله وفهمه المسبق للدور لوقع به ووقعت المسرحية بهما معاً. أما عن الفراغ المسرحي وعناصره ملته فقد تحقق منه بدرجة كبيرة في عمل د. فوزي السعدني المخصص وما يتناسب مع هذه المنصة المسرحية المحدودة ميزانية ومساحة والتي تنافي بتأريحها وإمكاناتها عن أي بهرجة وأي تكلف. لكن السؤال المطع ينطق هكذا ألم يكن يستطيع الدكتور فوزي السعدني أن يقدم ما هو أهدأ وأرق وأصعب مادام قد استطاع أن يقدم التصميم المقنع لملايس إميليا الهادئة علاوة علي ملايس أحمد ماهر.

كذلك فيما عدا (المشكلة البيضاء التي تشبه بشاكير الحمامات، والعبادة الأولى التي ليس فيها أي ملمح روماني علي الإخلاق!

نقطة أخرى تزدح علي جمالية العرض في مشهد اقتناص عطيل والهجوم عليه والذي بدأ ركيكاً وسطحياً حركياً وأدائياً وحوله عري صدر أحمد ماهر إلي شيء يشبه السيرك وهو ما هدد بالسقوط لولا جودة أدائه ونطقه وحضور مشاعره ونصح إبعالاته لكي ننجح مسرحية عطيل أخيراً باعتبارها (ميلودراما الفيرة المقاتلة) وليس أبداً ما أراده محمد الخولي من أن تكون طرحاً سياسياً علي حاضر معيش أو تجسيدا لحدة صراع بين الشرق والغرب!

أسطورة إحياء الموسيقى الفرعونية

د. زين نصار

جميع المشاركين والسامعين على عقد المؤتمر بالقاهرة نهاية العام الحالي (٢٠٠١) لتحقيق الأهداف القومية للمشروع وتم عمل لجنة تحضيرية برئاسة رئيس الجامعة حضرها ٢٧٠، في تخصصات مختلفة وتم توزيع مجموعات العمل من واقع محاور المؤتمر، وممازى العمل مستمرا من أجل إحياء مشروع الموسيقى الفرعونية القديمة.. إلى هنا انتهى التحقيق الصحفي الذي كُتبه الأستاذ/ محمد حبيب ونشر بجريدة الأهرام في (٢٠٠١/٦/١٢).

وفي البداية لابد أن نتفق أننا جميعا نشجع وندعم كل بحث علمي جاد، للوصول إلى مزيد من المعرفة وتحقيق الجديد من الاكتشافات، وقد حظيت الحضارة المصرية القديمة باهتمام العالم أجمع، بعد أن انتهر بعلمة تلك الحضارة وطوبوها وفنونها. ويمكن أن ندرس المنح لأ خاصة بعد أن تم حل رموز اللغة الهيروغليفية عقب اكتشاف حجر رشيد، فيمكننا أن نعرف الأدب والمعمارية الاجتماعية وتاريخ الحكام، لأن كل ذلك مدون على جدران المعابد والمقابر. أما فيما يتعلق بالموسيقى فإن الأمر يختلف، فقد وجدنا صور الآلات الموسيقية في مصر القديمة وليس هذا فقط، وإنما عثرنا أيضا في المقابر على الآلات الموسيقية نفسها، ويمكن لأي زائر المتحف المصري بميدان التحرير بالقاهرة أن يشاهد تلك الآلات معروضة للجمع. وفي (٢٠٠١/١١/٩) كتبت في جريدة القاهرة الأسبوعية تعليقاً على ما ورد في جريدة الأهرام في (٢٠٠١/٦/١٢) عن هذا الموضوع، ولى عدد من الملاحظات على هذا الموضوع الأسطورة، أوردتها كما يلي:

- لم العثور على العديد من الآلات الموسيقية في المقابر المصرية القديمة، وهي موجودة - كما قلت - في المتحف المصري بالقاهرة، وفي العديد من المتاحف في العالم.
- الصور الموجودة على جدران المقابر والمعابد للعازفين وهم يسكنون آلاتهم الموسيقية، توضع لنا كيفية إمساك المازف لآلة التي يعزف عليها.
- عرفت الحضارة المصرية القديمة كل فصول الآلات الموسيقية التي نعرفها اليوم سواء كانت آلات وترية أو آلات نفخ أو آلات إيقاعية، باستثناء الآلات الوترية ذات القوس، أي تلك التي تصدر الصوت بمرور القوس على أوتارها، فلم نعرفها الحضارة المصرية القديمة.

- الآلات الوترية تتخيف تسوية (منضب) أوتارها أحياناً والعازف ممسك بها، فما بالنا وهي موضوعة في المقابر منذ آلاف السنين، إذن نحن لا نعرف - حتى الآن - النضات التي كانت تسوى (تنضب) عليها أوتار الآلات الموسيقية في الحضارة المصرية القديمة، فكيف ستضبط العزف عليها.
- آلات الناي التي عثر عليها في المقابر في مصر القديمة، تتميز بأن طول عمودها الهوائي (ثابت) وكذلك قطر

للمرة الثانية أكتب عن هذه القضية العلمية التي تكاد تنوّه وسط زحمة الأحداث برغم أهميتها. فقد نشر في جريدة الأهرام يوم (٢٠٠١/٦/١٢) على الصفحة الخامسة عشرة موضوعاً بعنوان "مساهمة من الاتحاد الأوروبي وجامعة حلوان مشروع قومي لإحياء الموسيقى المصرية الفرعونية القديمة". وأضاف كاتب الخبر يقول: "في إطار المشروع القومي لتحديث الدولة ومواكبة تطورات العصر وتنظيمها لدور الجامعات في إحياء وتأسيس الثقافات القومية، تقوم جامعة حلوان بإعداد مشروع قومي لإحياء الموسيقى المصرية الفرعونية القديمة بالتعاون مع علماء متخصصين من كل من ألمانيا وهولندا وسويسرا، وبدعم ومساهمة الاتحاد الأوروبي".

وأنة قد تم الاتفاق مع الجانب الأوروبي على عقد مؤتمر دولي تشارك فيه مصر ودول العالم ويتم الإعداد له حالياً بعنوان (الموسيقى المصرية الفرعونية، والذي سيقع بالقاهرة، ولكن نضعنا للمشروع القومي، وعقد مهرجان سنوي في مدينة الأقصر لعرض المؤلفات والأدب الموسيقية والغنائية للمؤلفين المصريين والأجانب على أن تقدم فرقة موسيقية فرعونية كهدف سياحي وإعلامي ومرافقة رحلات الآثار المصرية في جولاتها المتعددة إلى الدول الصديقة في كل أوروبا وآسيا وأمريكا، وأن المشروع القومي تبلغ تكاليفه المبدئية للمرحلة الأولى خمسمائة ألف جنيه حيث سيستغرق المشروع ما بين (٢٤ و٣٠) شهراً ويهدف المشروع إلى إعادة تصنيع الموسيقى المصرية القديمة بنفس المواصفات من آلاف السنين وتشكيل فرق موسيقية فرعونية وإنشاء مخف لهذه الآلات على أن يختار موقعه جوار أحد المعابد المصرية القديمة وكذلك إيجاد فرص عمل جديدة لشباب الخريجين في مجالات فنية وثقافية ومهنية. وعن خطة العمل قال مدير مركز دراسات وبحوث التنمية التكنولوجية بالجامة أنها تعتمد على جانبين أساسيين هما الجانب العملي والجانب البحثي من خلال النماذج الموجودة بالفعل (الأصلي) في المتاحف المصرية ودول العالم، والأبحاث والدراسات السابقة في هذا المجال خاصة لغة إشارات اليد وتقارير علماء الآثار عن العلامات والحروف والمنقوشة، ولجنة علماء الاجتماع عن طباع الشعوب، أما الجانب الآخر فهو على تنعدي بتشكيل لجان علمية لقياس واختيار النماذج المطلوبة والتعرف على نوعية الحامات المصنوعة منها الآلات.

وعن بدء العمل بالمشروع القوي يؤكد مؤسس المشروع وأمين عام المؤتمر الدولي، أنه تم بالفعل عقد عدد من اللقاءات بين الجانبين الأثري والهندي متعللاً في معهد جوته وأسأته وخبرائه، وتناولت اللقاءات الشرح التفصيلي ومراحل الإعداد والتنفيذ وعمل اللجان الثلاثية المشتركة، وتم الاتفاق على جميع الجوانب. وأضاف مؤسس المشروع أنه تم الاتفاق مع



صحفي على بقاعة سيد درويش بالهرم في العاشر من يونيو ١٩٩١، وحضره كل المهتمين بهذا الموضوع العلمي المهم. وقد نشر ما دار في ذلك المؤتمر الصحفي في صفح اليوم التالي وخاصة في جريدة المساء، ويمكن الرجوع لما نشر فيها عن الموضوع.

إنه من دواعي السعادة لكل مهتم بالعلم أن تقوم مؤسسة علمية لها مكانتها بعقد المؤتمرات أو إنجاز أعمال علمية أو اكتشافات، ولكن بشرط واحد أن يستند ذلك على أساس علمي راسخ والجدير بالذكر أنه لم يتم الرد على التطبيق الذي نشر عن هذا المشروع القومي في جريدة القاهرة الأسبوعية يوم (٢٠٠١/٩/١١) حتى لحظة كتابة هذه السطور.

- فوجئت بأن برنامج (مساء الخبر يا مصر) يوم (٢٠٠٢/٦/٣٠) يحرض نفس الموضوع من وجهة نظر واحدة. ولم تتم الإشارة إلى الأبحاث التي قام بها الأستاذ/ أحمد المصري في صميم الموضوع.

ونظرا لعدم إحاطة القائمين على البرنامج بالموضوع فقد تم عرضه كأنه فتح مبین. والحقيقة غير ذلك.

وفي الختام أود أن أؤكد أنني أساند وأدافع عن كل جهد علمي في الانتهاء الصحيح لهذا واجب، أما عن المشروع الذي تناوله وهو عن إحياء الموسيقى في الحضارة المصرية القديمة) فذلك أمر مستحيل وهو أقرب إلى الأساطير منه للواقع، ولواقع البحث العلمي على وجه الخصوص.

إن الجامعة التي تتبنى الموضوع جامعة تقدرها وتحترمها ولذلك أتوقع أن يكون المنهج العلمي هو دليل العمل في مثل هذه المشروعات القومية.



الآلة، ويعد القيوب على جسم الآلة بعضها عن بعض، لذلك فقد قام العالم المصري الراحل أحمد المصري (١٩٢٠ - ٢٠٠٠) بدراسة مهمة ومنشورة. منذ أكثر من أربعين عاماً، حدد خلالها السلام الموسيقية التي كانت

مستعملة في الحضارة المصرية القديمة، وكذلك الأبعاد التي احتوت عليها تلك السلام الموسيقية.

- كتب د. محمود الحفني عن الموسيقى في الحضارة المصرية القديمة في كتابه (موسيقى قدماء المصريين) عام ١٩٣٦، و(موسيقى الممالك القديمة) عام ١٩٥٢.

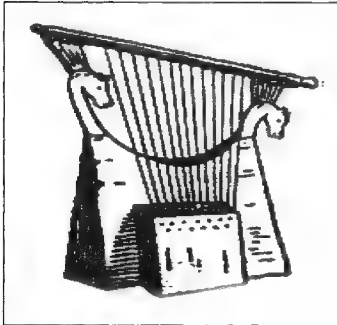
- الجانب المهم والجدير بالمناقشة والاهتمام، هو أن الآلات الآن بين أيدينا، فكيف لنا أن نعرف الألسان التي كانت تصدر عن تلك الآلات ونحن لم نكتشف - حتى الآن - وسيلة للذيند الموسيقي عرفها الموسيقيون في الحضارة المصرية القديمة؟ وأي شخص يقول بغير ذلك فليعلم أن يقدم الدليل العلمي القاطع على ما يقول، ولا يقدم لنا مجرد افتراضات رجما بالغيب. والسؤال الآن هو كيف إذن سيتم إحياء موسيقى لا يمكن معرفتها أو الوصول إليها؟

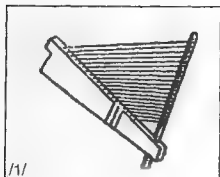
المؤتمر الذي تضم لجنته التحضيرية (٢٧) عالما في مختلف التخصصات، هذا المؤتمر يمكن أن يبحث العديد من جوانب الحياة في الحضارة المصرية القديمة، أما أن تتعرض للموسيقى بالصورة التي وردت في التحقيق الذي نشر في جريدة الأهرام يوم (٢٠٠١/٦/١٢) .. وبعد ذلك يتم الإدعاء بمعرفة الألسان التي كانت تزدى في الحضارة المصرية القديمة، وكذلك الإدعاء بأنه سيتم إحيائها، فهذا كلام غير مقبول لأنه لا يستند على أي أساس علمي.

أما عن موضوع تصنيع آلات موسيقية تكون مماثلة للآلات التي عثر عليها في مقابر قدماء المصريين، فلو فرضنا جدلاً أن هذا التصنيع قد تم، فمما ستعزف تلك الآلات؟ هل ستعزف ألحانا معاصرة أم قديمة بدرجة أو بأخرى؟ أم أنها ستقدم مؤلفات مصرية وأجنبية كما قيل؟ أم ماذا؟ إذا كان المقصود هو العرض، فالآلات الأصلية معروضة بالفعل بالمتاحف، أما إذا كان المقصود أن يلبس بعض الأشخاص ملابس فرعونية للإيهام بوجود الجو المصري القديم، فهذا موجود بالفعل في القرية الفرعونية في الجيزة. وبالطبع لا مانع أن تكون فرقة موسيقية يرتدي أعضاؤها الملابس الفرعونية بشرط واحد أن يكون واضحا تماماً أن ما ستعزفه هذه الفرقة من ألحان لا علاقة له مطلقاً بالموسيقى في الحضارة المصرية القديمة.

والسؤال هو هل تم عرض هذا المشروع - الذي يقال أنه قومي - قبل البدء فيه على المتخصصين في أكاديمية الفنون وهي صرح علمي عملاق، وبه أقسام لعلوم الموسيقى متخصصة في الموضوع؟

منذ أحد عشر عاماً حدثت ضجة متشابهة وتم الرد عليها في مؤتمر





1/ كاسات معدنية
2/ آلات هارب فرعونية
3/ عازف هارب من عصر رمسيس الثالث
4/ كاسات معدنية
5/ آلات هارب فرعونية
6/ عازف هارب من عصر رمسيس الثالث

سيفنا الخيال العلمي

محمود قاسم

الثقافة العربية

القصة القصيرة التي تدور في ست صفحات قد كتبت عام ١٩٦٨، أي بعد فترة قصيرة للغاية من عرض الفيلم، وربما في نفس الفترة من نشر الرواية التي طبعت بعد نجاح الفيلم.

ففي الوقت نفسه الذي حدد فيه الفيلم تاريخ الأحداث بكل وضوح، فإن القصة التي كتبها ألدوس أشارت إلى أن الأحداث تدور في زمن مستقبل بعد حدوث الحرب العالمية الثالثة، وأن المدن في ذلك العصر ستقام على عمق كبير من سطح الأرض بعد التلوث الكبير الذي أصاب العالم دون تحديد للتاريخ، لكن يمكن أن نقول إن هذا قد يستغرق نصف قرن على الأقل.

وبدا كوبريك بعد عرضه للفيلم منذ فترة، وقبل إنجاز فيلمه الأخير «عيون مغلفة بتساع»، لكن المرض والموت لم يسعفا لإنجاز فروعته الأورقي بين يدي ستيفن سيلبرج، وبدأ يعد ترتيب أوراقه من أجل تقديم الفيلم بالصورة التي رأيناها. وسيلبرج له باع بالغ الأهمية في سينما الخيال العلمي، وقد عرف أن أبطال هذه الأفلام من الأطفال. فبدا كأنه قد وجد ضالته في النص الذي لم يستطع كوبريك أن يهجزه. فهو يقدم أفلامه غير مأخوذة عن نص أدبي مثل «لقطات من كتب من النوع الثالث»، عام ١٩٧٧، ثم E.T. الذي تحول فيما بعد إلى رواية ملثما حدث مع «أوديسا الفضاء» إلا أن المرة الوحيدة التي تعامل فيها مع نص من الخيال العلمي المأخوذ عن نص أدبي كانت في «حديقة الديناصورات» للكتاب مايكل كرايرون.

ليست لدينا معرفة مؤكدة بحدوث التغيير الذي أحدثته كوبريك على النص الأدبي، فمن المعروف أنه عندما نقبض قصة قصيرة إلى فيلم روائي فإن من حق كاتب السيناريو أن يضيف الكثير في فيلمه، خاصة أن أفصوصه ألدوس تدور في فترة زمنية قصيرة في مكانين مختلفين بين منزل معاصر للحقبة المشار إليها، في مدينة تقام أسفل قاع الأرض، حول اثنين من المخلوقات الآلية يسكنان منزل السيدة مونتكا سوينتون، الأول هو الروبوت الدب تيمى، والثاني الطفل الآلي «دافيد» الذي تبنته ربة المنزل الشابة في مدينة مزدهمة للسكان. فصار ممنوعاً على الأزواج أن يجذبوا إلا بموافقة رسمية، لذا اتخذت لها أبا من الروبوتات، ونحن لا نعلم هذه الحبكة إلا في السطور الأخيرة من الأفصوصة.

أما المكان الثاني الذي تتحرك فيه الأحداث، فهي المؤسسة الاقتصادية التي يتولى إدارتها الزوج هاري سوينتون، والذي كان في اللقطات التي يتبادل الروبوت فيها على أمه الصناعية، يعلن إلى عملاء مؤسسته التي تتحرك من صنع رويوتا ذكية بعد مناعب عديدة مع الروبوتات التي تنفذ الذكاء الصناعي، وكان بالفعل قد جرت نجاح هذا الابتكار قبل إعلانه على الناس في بيته، فهو حين يعود إلى الدار يكون في انتظاره خبران يودى أحدهما إلى الآخر، فقد أرسلت له السلطات خطاب موافقة لإنجاب طفله الأول بعد انتظار استمر أربع سنين.

أما الخبر الثاني فهو أن الابن الصناعي دافيد لم يلبث جدارة في موضوع «البهنة»، وأن الدب الدمية، قد أثبت تفوقاً، فيقرر الزوجان إبعاد دافيد إلى مصنع الروبوتات.

هذا هو النص الأدبي الذي بدأ مختلفاً تماماً بالنسبة للفيلم الذي أخرجه سيلبرج في عام ٢٠٠١، فمنذ في بداية النصف الثاني من القرن الجديد، وفيه استطاع الإنسان أن يصنع رويوتا له مشاعر إنسانية. والحكاية أن ابن الأسرة أصابته حالة صحية ميؤوس منها تماماً، وعلى الزوج هنري أن يدبر

هذا فيلم حقيقي من سينما الخيال العلمي. ليس فقط لأنه من تأليف واحد من أهم أدياء الخيال العلمي، بل أيضاً لأن المخرجين الاثنين اللذين قاما بتحويله إلى فيلم لهما باع طويل في إخراج أفلام مهمة مأخوذة عن أدب الخيال العلمي الحقيقي، وليست الروايات الهامشية التي أخصيت هذا النوع من الأدب قيمة أقل، وقد كان في تاريخ أدب هذا النوع الكثير من الروايات المتأففة.

هذان المخرجان هما ستانلي كوبريك، وستيفن سيلبرج. الأول قدم أفلاماً مهمة من طراز «دكتور سترنجلوف»، أو كيف يمكنك أن تصنع القنبلة النووية، عام ١٩٦٦، وهو في العام التالي قدم فيلمه المهم ٢٠٠١ «أوديسا الفضاء» عن نص للكتاب آرثر كلارك الذي حول، فيما بعد، إلى رواية مهمة كتب منها كلارك فيما بعد ثلاثة أجزاء تحولت إلى أفلام هي: ٢٠٠١ «أوديسا الفضاء»، و٢٠٦١ «أوديسا الفضاء»، لكن سبق الرواية الأولى والفيلم المأخوذ عنها هما الأكثر أهمية.

وقد كان هذا الفيلم هو أحد الأعمال القليلة التي قامت بالتطوير لصورة المستقبل، ووضع فلسفة حقيقية عن العلاقة بين العلم والحياة للمعاصرة، حيث تركز الصراع بين الذكاء الصناعي المتمثل في الروبوت هال، وبين الذكاء البشري المتمثل في رواد الفضاء الذين يقودون، في الكون الخارجي السفينة، «نوسترومو»، التي تمثل قمة ما توصلت إليه التكنولوجيا من تطور.

وقد بدأ الفيلم كأنه يحسم المنافسة، أو لقليل للمعركة إلى مصالح الطرف الأول، الذي بدأ مغروراً بما حققه من إمكانات تصمد الذكاء الصناعي، أما الفيلم الثالث للمخرج كوبريك فهو «البرقالة، الآلية» المأخوذ عن رواية للكتاب البريطاني اتسوني بيرجيس، التي تدبها فيها بشكل السلف في المستقبل، والفيلم والرواية يتنميان إلى لخيال العلمي، والخيال السياسي، وأيضاً روايات المستقبل معاً، وقد بدأ كوبريك كأنه يعد لفيلمه الجديد «الذكاء الصناعي» المتمثل في عام ٢٠٠١، بعد أن علت الأصوات أن عام ٢٠٠٢ سوف يتأخر في الوصول قياساً إلى الشكل الذي تنبأ به العلماء، وأدياء الخيال العلمي، باعتبار أن كلارك عالم كبير في الكهرباء النووية بالإضافة إلى مكانته في أدب النوع، حيث إنه الثاني في الأهمية بلا منازع بعد إسحاق أزيموف في النصف الأخير من القرن العشرين، ويأتي من بعده أسماء أخرى منهم راي براد بوري، وستانليف ليم، وديان ديتس.

كان من الواضح أن المخرج قد وجد نصه الجديد من أجل التأكيد أن الذكاء الصناعي سوف يتأخر في الوصول، وأن الإنسان سوف يحسم دوماً مسألة السيادة في الذكاء والسيطرة على العالم لصالحه، حتى وإن كانت الأحداث تدور في بداية النصف الثاني من القرن الحادي والعشرين.

النص الأدبي الذي وقع عليه كوبريك يحمل عنوان Supertoys Last All Summer Long للمؤلف بريان الديس، والغريب أن هذا



الأعمال، فإن السينما، والأدب قد قدمت هذه الفكرة بشكل مقارب. منها فيلم «رجل القرن» الذي قام ببطولته روين ويليامز في بداية عام ٢٠٠٠ والمأخوذ عن أقصوصة لإسحاق أزيمواف، حول التحول البطيء الذي يحدث لروبوت من أجل أن يتحول إلى كائن حي، يحاول الأدب، والسينما، عند السفر إلى المستقبل أن يصور الشكل المتوقع للذكاء الصناعي والتطور الذي يمكن أن يحدث له، وقد أطل سبيلبرج هنا في الزمن، ومزج بين الخيال العلمي، والفاثانازيا الطمعية، لذا يمكن أن نتوقع أن نرى نفس الروبوت يعيش في علاقة مشابهة حين تصيب الشيفوخة والديه، بالذنب، لكن السيناريو الذي كتبه سبيلبرج راح إلى مناطق أخرى، فبدأ كأنه يلتقط أفكاراً درامية عديدة من قصص وأفلام متعددة، منها فكرة «بينوكيو» القائمة على أن التمثال الخشبي الذي ابتدعه نجار إيطالي قد دبت فيه الحياة، ومنها فكرة أن المصطفي في المستقبل على طريقة المسحوقين الأوائل في الحلبات سيكونون هم للروبوتات.

هذه الإضافات، غير الموجودة في أقصوصة ألدوس، أبعدت الفيلم عن هدفه، وأيضاً عن اسمه الذي اختاره المخرج، فهناك مشاهد طويلة لما يدور في المدينة حين يتم وضع العشرات من الروبوتات التي تم القبض عليها من أماكن عديدة، ووضعها في أقفاص قبل إعدامها إلكترونياً، ومن بينها روبوت «أندرويد» الذي تستخدمه النساء في إشباعها جنسياً، لكن الشعور الإنساني لديه يبدو معدوماً، أو قلقل أنه مثل بعض السافاجين من البشر

الابن البديل، وهو عبارة عن روبوت يحمل سمات طفل في الثامنة من العمر يدعى دافيد (هالي جويل أو سمونت)، يحس لأول مرة بشعور البدوة، لكنه روبوت، معدته عبارة عن معدات صناعية، فلا يأكل أو يشرب. ولا ينام أو يفكر مهما مر عليه الزمن.

وبنال الروبوت الابن اهتمام الأسرة، خاصة الأم، لكن المعجزة لا تلبث أن تحدث، فالابن البشري يشفى من مرضه، ويعود إلى المنزل ليواجه بخصومة من الابن الصناعي، الذي يتعامل معه بعناد وعنف شديدين لدرجة أنه يكاد أن يقتله وهو يسحبه معه إلى حمام السباحة، مما يدفع بالآب إلى اتخاذ قرار بالتخلي عن الروبوت دافيد، في مقابل الاحتفاظ بابنه الحقيقي.

ولعل هذا القرار، استبعاد الروبوت الابن عن البيت، هو نقطة التشابه الوحيدة بين الفيلم والأقصوصة، لكن الأم التي تأخذ ابنها إلى منطقة المخلفات الصناعية في الفيلم تبدو نادمة لاتخاذ القرار، فقد أحست بأهمية حقيقة تجاه الابن.

ودافيد في الفيلم ليس روبوتاً آلياً تقليدياً، بل هو Android أي آلي له ملامح البشر، وجلودهم، وذلك بخلاف الآليين الكثيرين في الفيلم، والذين أثبتوا العداء للإنسان فراح البشر يتخلصون منهم في مهرجانات قومية تبدو فيها عملية التخلص من الروبوتات أشبه بما يدور في أفلام الحلبات القديمة، ومصارعات الثيران الحديثة.. ومادامتنا نتناول الفيلم بالمقارنة بغيره من



الروبوت بأنه «ابن». العرض عند سبيلبرج هو أن يتحول دافيد إلى آدمي، أما أليس فلم يفكر بهذا المنطق بالمرّة وهو المنطق الذي سبقه إليه أزيوف، لكن ما حدث في فيلم «رجل القرن» إخراج مريس كولميس كان أكثر بلاغة، فالهدف واحد في القيلمين، وهو تحويل الروبوت إلى إنسان حي، مهما طال الزمن، وأتته شرف الموت بعد أن ابتاع لنفسه بكافة ما لديه، شرف التشبه بالبشر، بأن يحب مثلهم، حتى وإن كانت معدنه مصنوعة من أسلاك كهربية.

وقد بدت بلاغة فيلم «رجل القرن» في أن الروبوت غير من تركيب أحشائه، فصار إنساناً، ليس حين تبادل القيلة والغناء التي يريغها، بل حين أخرج الريح من معدنه أمامها ملثماً يفعل البشر.

في «الذكاء الصناعي» صار على دافيد أن يشعر أنه بأموئيتها نحوه، وفي تلك المرحلة كان قد بلغ قمة مراده، وصار كالكائن الحي، ورقد في أحضان أمه المائدة إلى الموت كي يعرف طعم الموت معها.

انقل الفيلم إلى الفنتازيا حين انسحبت المدن إلى أعماق البحر، حيث ظل دافيد نائماً طوال عشرين قرناً أخرى من الزمان، حيث يقبع شمال الساحرة القادر على تحويل بيوتكيو ودافيد إلى كائنات حية فيما يشبه أساطير العالم القديم وعلى رأسها أسطورة «بيجماليون». الفارق واضح بين النص القصصي الذي كتبه بريان أليس، وبين الفيلم، ومن الواضح أن خطوطاً كثيرة قد أفلتت من المخرج الذي يبدو عادة محترف كتابة وإعداد هذا النوع من الأفلام. لكن فيلم ٢٠١٠، بدأت أحداثه بما يشبه الغموض وليس الفنتازيا، حين تقابل مجموعة من قروم ما قبل التاريخ بطلم غامض يخرج من بين الصخور مطلقاً صغيراً غريباً يبحث القردة على الصراخ وضرب الطلم بقوة. ثم يتنقل بنا إلى بداية القرن الحادي والعشرين مع سفينة الفضاء «نوستروم».

أما سبيلبرج فإنه بدأ فيلمه في إطار الخيال العلمي، وعندما استندت أفكاره نفسها لجأ إلى ما يشبه الغموض، مطلقاً سؤالاً عن السبب الحقيقي إلى مزج التخيل العلمي بالأسطورة بالخرافة.

الذين يقتلن النساء بعد أن يجمعهما فراش واحد. وليس اللص السيمائي هنا فقط ضد الألبين بل أيضاً ضد البشر، فالروبوتات تغل من الحياة، وتستحق القتل، مثل الروبوت الذكر، الذي يهرب بدافيد من أجل أن يريه العوالم الأخرى، أما الناس فقد بدا عليها الكبد، والتجشش وهم يتعاملون مع الألبين، الذين افتقدوا التعاطف طيلة الفيلم الذي حول مدينة المستقبل إلى شبه أقيية. فالجنس والقتل يبدان بمثابة لذة، باعتبار أن «الماركيز دو صاد الروبوت، سيظهر في المستقبل. ذلك الذي يتلذذ بالجنس والدم المتساب من المشيقة في نفس اللحظة. لذا فالفيلم يرى أن الروبوت الذكر «جو» (جود لو)، يستحق ما حدث له ويصوره الفيلم كفعل جنسي يذلل قيمة ملموسة مقابل فعلونه.

ولعل ما قصدها في بداية الحديث إلى أننا أمام فيلم خيال علمي حقيقي هو تلك المشاهد التي تم فيها تصوير مدينة المستقبل، الفارقة في الضوء الصناعي، فهذه مدينة بنما العلم والتقنيات. لا تكاد تعرف وجوه البشر عن قريب، سوى الأطفال، مثل الصغيرة التي تتألف مع دافيد، وهي التي عملت، من خلال أبيها المسئول عن إخراجها من أفضاف المطلوبين للإعدام، أما الروبوت «حو»، فقد بدا جامداً فأفد اللص بكس دافيد الذي يمكن قراءة أفكاره، ومشاعره على وجهه بسهولة، ويبدو أن فكرة التحرف على المستقبل، وفكرة الأمومة الصناعية، والبنوة الصناعية أيضاً، لم تجد الكثير من الأحداث الدرامية فأضاف المخرج حكاية أسطورة «بيوتركيو»، وهي فكرة تحويل شيء متهك مادي إلى كائن حي ينطق ويحس، ويتم ذلك عن طريق الساحرة التي يبحث دافيد عنها من أجل مساعدته في العودة إلى أمه مونيكا حيث إن يشعر الابن الروبوت بالراحة إلا إذا أوقف مشاعر الأمومة لدى أمه بعد أن تركته في غابة الغابات الآلية.

وهنا فإن الفيلم ابتعد، بشكل واضح، عن إطار الخيال العلمي ليدخل عوالم الفنتازيا، ومن المعروف أن هناك تضاد شديد بين التحليل العلمي والخرافات، فالغريب أن الأم ترد إليها الحياة عن طريق ساحرة بعد ألفي عام من رحيلها، ويتم ذلك لساعات قصيرة من أجل إشباع مشاعر الطفل

عن روائع كان قبض الريح

سمير فريد

السينما

أنه موظف ناجح يعيش في منزل خاص تتوفر فيه كل الاحتياجات والكماليات بما في ذلك بيت مححرك على سيارة للرحلات (كارافان) نراه في حديقة المنزل، كما أنه زوج ناجح أمضى ٤٢ سنة من الحياة «المستقرة» مع زوجته هيلين، وهما والدان ناجحان لابتهايم جيني التي تخرجت في الجامعة وتعمل في دنفر، وتستعد للزواج من صديقها راندال، كل شيء إذن يبدو على خير ما يرام في حياة شميد، ولكنه ما أن يحال إلى التقاعد حتى يدرك معه أن حياته كانت قبض الريح.

لقد ظل شميد يعمل طوال عمره من التاسعة صباحاً إلى الخامسة بعد الظهر ليوبر لنفسه وأسرته هذه الحياة المريحة التي تظل من أي نقص مادي، ومع إحالته إلى التقاعد توقفت آلية حياته المعتادة، وأصبح لديه الوقت ليتفكر في معنى هذه الحياة، وما أن فكر حتى أدرك كم هو نص، وكم كانت حياته تعمة. ويحاول شميد أن يعيش ما دام أنه على قيد الحياة، ولكنه يفضل، فالعالم جاك يعيش في الحاضر ويصنع المستقبل.

عبر بايني عن رؤيته الحادة بأسلوب ذهني صارم يثير عقل المتفرج أكثر مما يثير عواطفه، ورغم السخرية المريرة التي ربما تجعل الفيلم من أفلام الكوميديا السوداء عند من يعيهم النقص.

ويفضلك جاك الكون من هذا الأسلوب ويوظف أدائه وإلقاءه للتأكيد عليه، فتحن لا تعاطف معه بقدر ما تأمل ما يدركه وتفكر فيه. ويقدر ما يبتعد بايني عن التبسيط السياسي ولا يدخل من بطله مجرد ضحية للمجتمع الرأسمالي، بقدر ما يقرب من بعد إنساني عام يجعله على نحو ما «سيوف» أمريكي من عصرنا، والذي أصبح فيه نمط الحياة الأمريكية حلم أغلب الناس.

مثل دائرة حياة بطله المغلفة بأخذ البدء الدرامي للفيلم شكل الدائرة المغلفة، إذ يبدأ بحل التقاعد الذي تقيمه الشركة على شرف شميد، وينتهي بحل زواج ابنته. وبحل حفل التقاعد، بل قبل العناوين يقدم المخرج ثلاث لقطات متوالية هي «برولوج» أو مدخل سينمائي خالص إلى عالم الفيلم، والمفتاح الذهني لتلقيه، والكشف عن عناصر أسلوبه: اللقطة الأولى للمدينة في منظر عام، والثانية لمبنى الشركة في منظر عام متوسط، والثالثة لبطله يغادر مكتبه في منظر متوسط، ويعلق مفتاح الكهرباء ليسد الظلام. ويذهب على الألواح في اللقطات الثلاث الأبيض والأزرق، لونا الموت، ولا تتحرك الكاميرا. إنها لقطات أشبه بقطات المسرح الثلاث.

ونفس الأسلوب، وبعد حفل التقاعد، نرى منزل شميد من الخارج في منظر عام، ثم من الداخل وهو مع زوجته في منظر عام متوسط، ثم في منظر عام وهو يبدأ أول أيامه بعد التقاعد في منظر متوسط. وفي هذا اليوم الأول يرى شميد على شاشة التلفزيون إعلاناً عن جمعية تدعو لمساعدة أطفال أفريقيا البكمي باختيار أحدهم وتبلغ ٢٢ دولاراً في الشهر للانفاق عليه، وتشرط الجمعية على المتبرع أن يكتب رسائل موجهة إلى الطفل الذي يختاره، ورأسها إلى من يتولون رعايته حتى يكبر الطفل ويقراها بنفسه. وعلى الفور يختار شميد طفلاً في السادسة من عمره من تانزانيا يدعى دنجوج أومبو، ويبدأ في كتابة الرسائل إليه، والتي نستمع إليها طوال الفيلم على شريط الصوت.

وبالعلاقة بين شميد ودنوجو الذي لا نراه أبداً تبصر عن بدء اتصال شميد بالعالم خارج عن دائرة حياته بعد تقاعده، وهي من ناحية أخرى وسيلة درامية للتصريف لشميد وحياته الماضية مع البقاء في الزمن المضارع دون

شهد مهرجان كان ٢٠٠٢ العرض الأول للفيلم الأمريكي «عن شمسيد» إخراج ألكسندر بايني، والذي يعد من روائع السينما، وإعلاناً عن مولد فنان سينمائي كبير يساهم في صنع حاضر ومستقبل السينما في أمريكا والعالم.

«عن شمسيد» الفيلم الطويل الثالث لمخرجه الذي ولد عام ١٩٦٨ في مدينة أوساها بولاية نبراسكا، ودرس التاريخ والأدب الإسباني في جامعة ستانفورد، ثم درس السينما في كلية يوسا إلى إيه. ومنذ فيلم تفرجه القصير «رغبة مارتين» عام ١٩٩١، وما هو يقدم تحفته الأولى في فيلمه الطويل الثالث «عن شمسيد»، وفيه أيضاً يقدم جاك نيكلسون في دور شمسيد أحد أعظم أدواره التي تدخل تاريخ السينما من أوسع الأبواب.

ألكسندر بايني مؤلف سينما بكل معنى الكلمة، فهو ليس مخرجاً لكل أنواع الأفلام على الطريقة الهوليوودية التقليدية، ولا يتبع الأسلوب «الواقعي» الهوليوودي التقليدي في الإخراج، وإنما يصنع عالماً قنياً خاصاً يعبر فيه عن رؤية ناضجة للمجتمع الأمريكي الذي ينتمي إليه، وبأسلوب خاص يتميز التراث السينمائي الأمريكي، ويصنع بيده وبين تراث السينما الأوروبية، وتراث سينما المولفين في العالم كله.

تدور أحداث أفلام بايني الثلاثة الطويلة في مدينة أوساها التي ولد وعاش فيها، ويعرفها أكثر من غيره، وفي الزمن المعاصر لإنتاج الأفلام، أي الزمن الذي يعيشه، ويعرفه أكثر من غيره. وفي الأفلام الثلاثة يكتب بايني السيناريو مع جيم تايلور، ويعمل مع مدير التصوير جيمس جليتون، والمونتير كليفين ثيبت، والموسيقى رولف كيت. بل إن سيناريو «عن شمسيد» المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب لويس بيجلي مزيج من الرواية وسيناريو كتبه بايني عن نفس الموضوع بعنوان «الزحام»، ولذلك فاسم الشخصية الرئيسية في الفيلم وإيرين شمسيد وليس أرثر شمسيد كما في الرواية، ولبنته في الفيلم تعيش في دنفر، بينما في الرواية تعيش في نيويورك.

وإذا كان تغيير الاسم الأول للشخصية الرئيسية إشارة إلى أن الفيلم ليس مجرد إصداء للرواية، فإن تغيير مدينة أبنة شمسيد من نيويورك إلى دنفر يعني أن المخرج المؤلف يرى أن المدن «العادية» مثل أوساها ودينفر تعبر عن المجتمع الأمريكي أكثر من نيويورك أو لوس أنجلوس وغيرها من المدن الأمريكية ذات الطابع «الكومزموبوليتاني».

يعبر بايني في فيلمه عن رؤية نقدية حادة للمجتمع الأمريكي من خلال تناوله حياة الطبقة الوسطى التي تمثل الأغلبية الساحقة من ذلك المجتمع. فبطله اللابطل شمسيد موظف كبير في إحدى شركات التأمين يحال إلى التقاعد بعد أن يبلغ السادسة والسبعين من عمره، ويكتشف بعد فوات الأوان أنه عاش حياة حالية من الناحية الإنسانية والروحية، أي من حيث علاقته بالآخرين بما فيهم أقرب الناس إليه، ومن حيث علاقته بالعالم والكون الواسع خارج دائرته المحدودة المغلفة.

روائع

مهرجان كان السينمائي

27-17 مايو 2002

55
مهرجاني كان 2002
26-15 يونيو 2002

كان من الممكن أن يقع فيها بعدم وجودها. ويمكن القول أن الاكتمال الأسلوبى لجميع عناصر الفيلم من الإخراج والسيناريو والتصوير إلى المونتاج والتعديل والموسيقى، والعلاقة الدرامية المثالية بين الصوت والصورة يصبح فى لحظة ما نقطة ضعفه لأنه يشغل المتفرج بجمال ودقة البينى عن قوة وعمق المعنى.

يذهب شמיד إلى الشركة بعد أيام قليلة من تقاعده، وكان قدميه نقودانه إلى مكتبه من دون أن يدري، وبحكم العادة التى استمرت زهاء نصف قرن. وهناك يستقبله المدير الشاب بترحاب كبير، ولكنه بعد لحظات يخبره أن لديه مواعيده ولا يستطيع أن يستمر فى لقائه أطول من ذلك. وبالطبع يغادر شמיד الشركة. وبالأحجام الكبير والكبيرة جدا للمناظر يحصد المخرج البارع مونولوجين لبطله:

الأول نرى فيه تفاصيل وجهه والتجاعيد فى كل زاوية، وشميد يتساءل من يكون هذا الرجل المعجز. والثانى نرى فيه زوجته نائمة إلى جواره وهو يتساءل من تكون هذه المرأة.

لا يفقد شמיד عمله فقط، وإنما يفقد هيلين أيضا عندما نموت فجأة وهي تنظف المطبخ، ويرى فى موتها انذاراً باقتراب موته. ويعبر بابي عن هذا المعنى عندما يستخدم المزج فى الانتقال بين المقطات أثناء دفن هيلين، وهى المرة الوحيدة التى يستخدم فيها هذه الوسيلة فى الانتقال طوال الفيلم مما يؤكد قدرته الكبيرة على توظيف مفردات اللغة السينمائية ومع وصول ابنه جينى للمشاركة فى وداع أمها وتقبل المراء يكتشف شמיד أنه فقد ابنته أيضا، ليس بالموت، فهى على قيد الحياة، ولكن ليس هناك ما يربط بينهما سوى رابطة الدم. أنه يطلب منها أن تبقى معه عدة أيام، فترد بأمرها تستعد لحفل الزفاف وليس لديها وقت، ويسألها مباشرة من سيرعى شئونى فلا ترد، وتغادر المنزل مع صديقتها راندا، والذي يثير نفور شמיד بمظهره الكاريكاتورى وانفازيته الواضحة.

وربما يبدو جينى للبعض نموذجاً لآلية العاقبة، ولكن هذا غير صحيح، لأنها تحب والدها كما يحبها، وتصرفاتها مع طبيعية تماماً بالنسبة إليها، ونتيجة العلاقة التى كانت بينهما وبينه طوال عمرها، هي لم تنظر إليه إلا كمورد للأموال التى تفى بالاحتياجات والمكاليات، وهو لم يتصرف معها إلا كذلك، ولا فرق بينها وبين ندوج الذى يغفل عليه ن دون أن يراه. ويستخدم المخرج الكتابة على الشاشة مرة واحدة فى الفيلم ليكتب عبارة «بعد أسبوعين، مؤكداً قدرته على توظيف كل المفردات فى خدمة أسلوبه، لئري شميد فى المنزل وحيداً وأكرام النعمامة تختلط مع الملايس المنسدة والأكراب القارعة، فهو لم يعد الحياة وحده، ولا يعرف كيف يدبر أمور الحياة اليومية.

ويصيق الخناق على شميد عندما يكتشف مجموعة من الرسائل احتفظت بها زوجته فى صندوق خاص، ويتصور للوهلة الأولى أنها رسائله

العودة إلى الماضى، وإنما بالاستماع إليه على شريط الصوت، فهو عندما يعرف نفسه إلى ندوج يعرفها بها، وعندما يحدثه عن ماضيه نعرفه بدورنا. وإلى جانب رسالته إلى ندوج نستمتع على شريط الصوت إلى مونولوجات شמיד الداخلية التى تعبر عن تأملاته فى الحاضر والمستقبل، والتي تجسد فى لغات مرئية.

العناصر الأساسية للأسلوب الذهني الصارم الذى اتبعه بابي فى إخراج الفيلم هى بناء الدائرة المغلقة، والأحجام العامة والعامة المتوسطة والمتوسطة المناظر التى تضع مسافة بين المتفرج والشاشة تتيج له التفكير، وليس الأحجام الكبيرة والكبيرة جداً التى تثير الانفعال، وعدم حركة الكاميرا، والزمن المضارع الذى يمضى إلى الأمام بإصرار عنيد يحاصر شמיד ويطلق الخناق عليه من دروة إلى أخرى فى إيعاج محكم يعكس سيطرة كاملة على رسم الفيلم. فلا توجد لحظة رائدة، ولا يشعر المتفرج بأن هناك نقطة بافصة.

ويتأكد الأسلوب بنقيص عناصره، أى بالاستخدام الحذر للأحجام الكبيرة جداً للمناظر، ولحركات الكاميرا، والتي تصل إلى حركة الكاميرا الحرة العنيفة، وذلك فى عدد قليل من المشاهد. وتساهم هذه المشاهد فى صنع الإيقاع المحكم، وتضفى عليه الكثير من الحيوية، وتجنبه الرتابة التى



الملك جالك بكينسون

إليها فتفترج أساريره، ولكن سرعان ما يسجد به الغضب عندما يدرك أن الخط ليس خطه، وما أن يقرأ الرسائل حتى يثور ثورة عارمة، فهي من أقدم وأقرب اصديقاته، وتؤكد أن زوجته كانت على علاقة معه أثناء زواجهما. ويلس البراعة في توظيف مغردات اللغة التي يعبر بها يستخدم بابني في هذا المشهد حركة الكاميرا الحرة (المحمولة) لأول وآخر مرة في الفيلم، فمن شأن هذه الحركة العنيفة المضطربة التعبير عما يحتمل داخل شמיד وأحاسيسه بانتهوار عالمة رأساً على عقب. ويبحث شמיד عن صديقه، ويولجه، فيقول الصديق ببرود لقد كانت غلطة وانتهت منذ زمان طويل. وحتى لا يمرت كمداً يقرر شמיד أن يقود (الكارافان) ويقوم برحلة لزيارة جينى.

في منتصف الطريق يتحدث شמיד مع جينى بالتليفون ويخبرها أنه قادم لزيارتها، ينصرون أنها تستهل فرحاً بالمفاجأة، ولكن جينى ترد أنها ليست فكرة جيدة، أنتى مشغولة جداً الآن يمكنك الحضور بعد يومين أو ثلاثة. يقرر شמיד أن يتحرك بالسيارة - المنزل نحو البيت الذى ولد فيه فى بلدة صغيرة على الطريق. وهناك يجد المنزل وقد تحول إلى معرض لبيع السيارات.

يدخل شמיד المعرض وهو مغمم بالحنين إلى الماضى، هنا كنت أجلس مع والدى، وهنا كنت ألعب. ويسأله البائع ماذا يريد وعندما يرد بأن هذا المكان كان منزله ينظر إليه البائع فى دهشة شديدة وكأنه أمام رجل فقد عقله.

وفى منطقة خاصة بالسيارات/ المنازل يقضى شמיד ليلته حيث يدعوه زوجان من الكارافان المجاور للشاه معهما، وفى لحظة يتعبد شמיד بالزوجة فيقول له أنها تشعر بأنه هزين ووحيد، فتتمرك عواطفه حتى أنه يقبلها، وهذا تطرده المرأة، فيخرج مسرعاً ويقود السيارة فى الليل.

وفى مشهد من أروع مشاهد الفيلم يستلقى شמיד على سقف السيارة ويتطلع إلى النجوم البعيدة ربما لأول مرة فى حياته ويخاطب هيلين قائلاً أنتى أسامحك وأرجو أن تسامحينى إذا لم أكن الرجل الذى كنت تريدين. وعندما يصل شמיד إلى منزل أسرة راندال صديق جينى تدرك أن هذه المرة الأولى التي يرى فيها هذه الأسرة، والتي تبدو على النقيض الكامل من أسرته المحافظة. يحاول شמיד أن يمارس دور الأب متأخراً وينصح جينى بعدم الزواج من راندال، ويكون ردّها حاسماً «إما أن تحضر الزفاف، أو تخرج من حيث أتيت»، فلا يملك غير الاستسلام.

يبدأ الفيلم بحفل التواعد وينتهي بحفل الزواج، ولكن بينما ينادر شמיד للحفل الأول ويذهب إلى صالون ملحق ليلفرد بنفسه وقد استمزجت داخله مشاعر الغبطة بما سمعه من كلمات الفناء مع مشاعر الأسى، لا يستطيع أن ينادر حفل زواج ابنته رغم رغبته فى ذلك، ولا يستطيع أن يقول رآيه الحقيقي فى زوج ابنته وأسرته، وإنما يقول عكس ما يعتقد ساخرًا منهم ومن نفسه ومن كل شيء.

حظة البداية تفتح قوساً ينفق مع حفل النهاية على نحو متقاطع فحفل البداية حفل وداع، وحفل النهاية حفل بداية حياة. وما بين الحقلين جنازة هيلين. ويصور بابني الحقلين والجنازة كاشفاً عن سخافة طقوس مناسبات الطهقة الوسطى سواء عند بدء الحياة أو نهايتها أو عند التواعد، فهي طقوس شكلية تهتم بالمظهر دون المضمير، وتبدو مجموعة من الإجراءات الروتينية رغم أنها تتعلق بالمشاعر والأحاسيس، كما تبدو جزءاً من «السوق» فى مجتمع السوق، فكل طقس من طقوس الحياة والموت أنواعه وأسافره المختلفة.

إذا قرأت قصة هذا الفيلم فى كلمات مكتوبة من دون أن تشاهده فالأرجح أن نعتبره مجرد ميلودراما مكررة عن التواعد ونهاية الحياة وعقوق الأنساء تدفع الدموع إلى عيون المتفرجين، ولكن عندما تشاهد الفيلم تدرك أنه مثل كل فيلم حقيقى ليس قصة أدبية وإنما فيلم سينمائى، وتبدو أن صانع الفيلم يعبر بأسلوب عقلى بعيد تماماً عن إثارة الدموع، وإنما يذهبك إلى التفكير فى معنى الحياة.

الأغنية الشعبية والانتفاضة الفلسطينية

عبد عبد الحليم

بعد الإبداع الشعبي أحد أهم أشكال الوعي الاجتماعي للجماعة، ففي الإبداع كما في الوعي توجد مشاعر واتجاهات شعبية، وهو ما يسميه علماء الاجتماع بـ «السيكولوجيا الشعبية».

وتعد الأغنية للشعبية أحد الروافد المهمة لتنمية وعي الشعوب، وقد لعبت دوراً مهماً في نضالها ضد ذير الاستعمار والديكتاتورية فإذا كانت الأغنية الشعبية البرازيلية على سبيل المثال هي أهم أشكال الإبداع الذي صب في نهر المقاومة من خلال الشاعر الشعبي الكبير «بواركي»، والذي كانت أغانيه بمثابة شرارة الضوء لمعظم دول أمريكا اللاتينية والتي انتشرت بسرعة البرق بين الجماهير.

وإذا كانت الأغنية الشعبية للفيتنامية إحدى المنفصات الطبيعية لمقاتلي وفدائي الجنوب الفيتنامي أثناء الوجود الأمريكي.

فإن المنفصتين الفلسطينيين يستخدمون الأغنية كسلاح أساسي في عملية التعبئة الجماهيرية، ففي أحيان كثيرة تتحول حفلات العرس الفلسطينية إلى مناسبات قومية. تردد فيها كلمات تشيد بالدور الاستشهادي للفدائيين الفلسطينيين.

ويخرج هذا في الأساس إلى وجود عدة فرق غنائية تقوم بهذا الدور النضالي من أشهرها فرقتا «نجوم الليل» و«الأوتار».

وتسجل أسطرية الكاسيت الوطنية وتوزع في الضفة الغربية وغزة، وتشتمل هذه الأغاني على المكونات الأخلاقية الوطنية للشعب الفلسطيني من خلال: تجسيد المقاتلين الذين يحملون السلاح، والاحترام للفلاحين والمزارعين المتمسكين بأرضهم مما يعكس العالم الروحاني لجيل الشباب في تلك الأرض المقدسة.

ويؤكد د. عبد الروباب المسيري في كتابه «الانتفاضة الفلسطينية والأزمة الصهيونية»، أن مثل هذه الأغاني لا يرد بها أي ذكر لأي قيم برجماتية انتفاحية، بل تؤكد - دائماً على مبدأ الهوية الوطنية للشعب الفلسطيني. أنشيد الأرض

ومن أشهر المطربين الشعبيين في فلسطين المطرب معروف الكرزون - من منطقة البيرة - والتي انتشرت أغانيه بين الصغار والكبار ومن أهمها «في قدس القرآن أن يسيطر شعب غريب»، و«بابات عرفات تتجول وتسلك دماء المسهانية»، وأغنية «أريد بناء أرض وتربية أولادى على حب البندقية».

ومن أهم الأغنيات المتداولة في الشارع الفلسطيني أغنية «نزلنا إلى الشوارع، للمطرب وليد عبد السلام - من «مدينة رام الله، يقول فيها: نزلنا الشوارع.. ورفغنا الزرابات نغني للحرية.. أحلى الأغنيات أغنان الحرية.. والوحدة الوطنية



والحروب الشعبية.. طريق الانتصارات
وفي أغنية أخرى لنفس المطرب وهو في الوقت نفسه المؤلف تقول كلماتها:

ما بد ناطحين بوياء.. ولا سربين بوياء

بدنا قتال بوياء.. سيل م القتال بوياء

الصلاح بيديك بوياء.. يرسم لك دريك بوياء

والعقل في راسك بوياء.. تعرف خلاصك بوياء

وبالإضافة إلى هذه الفرق الشعبية توجد هناك فرقة «بعود»، والتي تعتمد في الأساس على تحنين وغناء قصائد الشعراء الفلسطينيين من أمثال معين بسميسو وتوفيق زباد ومحمود درويش وبسميح القاسم وتلقى هذه الفرقة استمساناً كبيراً بين جمهور المتقنين والعامة أيضاً داخل الأراضي المحتلة.

بساطة التلقي

واستخدام الأغنية الشعبية كأحد أسلحة المقاومة المهمة يكمن وراء ذكاء فطري من مبدع هذه الأغاني، فمثل هذا الذرع الفني لا يتطلب مستوى ثقافياً محدداً.

أو كما يقول د. عبد الروباب المسيري أنه من الصعب للغاية مراقبة أي أن مثل هذه الأغاني لا يستطيع النظام الأمني الإسرائيلي الوقوف مضموها وضبط عملية توزيعها على الرغم من احتوائها على تعبيرات مباشرة ولانعة.

أي أن مثل هذه الأغاني لا يستطيع النظام الأمني الإسرائيلي الوقوف على معانيها الأصلية نظراً لما تعتمد عليه من رمزية شديدة لا تفهمها سوى القلوب التي أمدت بالحق والجهاد.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لما تتكاثر عليه - أيضاً - من قرة ابتكارية توظف المعنى المراد داخل سياق الانتفاضة.

وقد وصف «دوف شتعار، الأستاذ بالجامعة العبرية بالقدس في كتابه



سمعى صوت البارود
وقد تفاعلت الهنافات الشعبية مع أرواح شهداء الانتفاضة ومنها:
يا شهيد ارتاح، ارتاح
حنائواصل الكفاح
يا شباب انضموا.. انضموا
الشهيد ضحى بدمه
وحدة وحدة وطنية
كل القوى للورىة
فليسط غصن الزيتون
ولنحيا الهندية

وتعتمد هذه الهنافات في بعض الأحيان على الأداء الفردي، وفي أحيان أخرى على الأداء الجماعي، بشرط أن يكون هناك "قائد قوال" يهتف والآخرين من وراه، ويعض هذه الهنافات يقال مصاحبا بالمرسقى. وتتركز هذه الهنافات على المرجعية التاريخية، والتأكيد على الهوية، من خلال مواكبة الحدث، من مثل قولهم في أحد الهنافات:
من بيروت لرام الله.. تحية لحزب الله
يا باراك طل وشوف.. خطف جنودك ع المكشوف
يا باراك صبرك صبرك.. فى رام الله نصره قنرك ومن قولهم أيضا
دوار يا زمن دوار
بعد الليل بيجي نهار

أصوات فلسطينية، عملية الصراع المحتدم بين العدو الصهيوني والأغنية الفلسطينية بأنه مثل لعبة القط والفأر، وقد تنبأ الباحثة الإسرائيلية بأن الفأر الفلسطيني سوف يواصل زفيره من خلال ما ينادى به من تأكيدات حول الحفاظ على الهوية وعلى الخصوصية.

فلسطين حتى النهاية

وإذا كانت الأغنية الفلسطينية - تنجو أحيانا من ريقة آلة القمع الإسرائيلي، نظراً لظهور رمزياتها، إلا أنه في أحيان كثيرة ما تقع تحت طائلة الرقابة الصارمة من العدو، والتي رصدت عقوبة السجن لمن يتفوه بمثل هذه الأغاني التي تحس البسطاء للدفاع عن وطنهم، وهي عقوبة لا تقل عن خمس سنوات، وإذا كانت الأغنية تتحدث عن ياسر عرفات فغفوتها أشد وأقوى، نظراً لأنها تسبب ضيقاً وأرقاً للرقيب الإسرائيلي.

ولكن رغم ما يتخذ من إجراءات تصفية ضد هذا النوع من الفن الشعبي إلا أن تأثيره يزداد يوماً بعد يوم، وشعبيته تتسع في جميع المدن والقرى الفلسطينية، فأصبحت الأغنية مثل الحجر، فإذا كان الحجر يدمى الصدر، وإذا كانت العمليات الاستشهادية تستنزف البنية التحتية للعدو الإسرائيلي، فإن الأغنية تمفر أرواح المناضلين الجاهلين عن صباح جديد، سطل شمس يوماً ما، حتى وإن طال الانتظار.

هنافات الثورة

وقد عرف الوجدان الفلسطيني نوعاً جديداً من الفن وهو "فن الهنافات الشعبية"، والذي يؤلفه شعراء شعبيين، وهذا النوع وإن كان قد ازدهر مع بداية الانتفاضة الثانية، إلا أنه يعود إلى سنة ١٩٢٠ بداية من ثورة القدس، ومروراً بحورة يافا ١٩٢٠ حتى ١٩٢٥، وثورة البراق ١٩٢٩، ثم ثورة ١٩٣٦، وازداد مع تطور معالم الثورة الفلسطينية المعاصرة في أوائل الستينيات، وبعد تسكة ١٩٦٧ حيث قامت إسرائيل باحتلال الأراضي الفلسطينية وبعض الأراضي العربية، وزادت حدتها منذ عام ١٩٨٧ حيث الانتفاضة الأولى وحتى الآن.

ومعظم هذه الهنافات مشتقة من التراث الشعبي الفلسطيني وتستخدم لحفز الطاقات والمشاركة في تشجيع جثمان الشهداء والتعبير عن الحزن على فقدانه.

وتغيرت الهنافات من حيث خطابها ومعانيها بما يتناسب مع كل مرحلة من مراحل التاريخ، ففي فترة الانتداب البريطاني كانت الهنافات تدعو إلى رحيل البريطانيين ومقاومة المنظمات الصهيونية، واشتعلت على معاني التضحية بالنفس والمال كان يضحي الرجل بحلى زوجته من أجل شراء "بارودة" ومن هذه الهنافات:

يا عربي يا ابن الأسود
بيع أمك واشترى بارود
والبارودة خير من أمك
يوم الكرب تفرج همك

وفي مرحلة الستينات والسبعينات تركزت الهنافات حول مفهوم انتقاد فلسطين ومنها قول أحد القوالين:

عبد الناصر يا حبيب.. اضرب اضرب تل أبيب

أما عن الهنافات المعبرة عن الانتفاضة فتأتي في مغزاها مجرة عن مشاعر التضحية والفداء والصمود والكفاح المسلح مثل:
يا فدائي ع الحدود

الرقص المسرحي الحديث

حسين بهجت



بالنابل، والصالح
بالطالع، وكان
يريد الحديث عن
كل شيء وأى
شيء ولم يكن
هناك حط
درامى واضح
فقد خلط الحديث
عن الاصدقاء
بالأسرة بالحب
بالمسالم
بالنحسار
الشخصية دون
أن يعطى أى
منها حق فى
التناول وذلك
رغم أن كبرى

شهدت دار الأوبرا المصرية الشهر الماضى افتتاح الدورة الرابعة لمهرجان الرقص المسرحى الحديث الذى افتتحه الدكتور سمير فرج رئيس دار الأوبرا ورئيس المهرجان وذلك على المسرح الكبير، وشارك فى هذه الدورة أربع دول بالإضافة إلى مصر وهذه هى الدورة الأولى التى تشارك فيها أكثر من دولة حيث أن الدورة الأولى كانت بين مصر وبلغيا والثانية بين مصر وفرنسا والثالثة بين مصر وألمانيا أما هذه الدورة فتشارك فيها مصر بجانب دول شمال أوروبا، الدول الاسكندنافية، وهى النرويج، السويد، فلندا، النمارك، وقد شاركت كل دولة بعرض.

وقد افتتح المهرجان بالعرض الدروجى الطريق وهو لفرقة «بيرونس جارك»، والعرض يتناول علاقة الإنسان برغباته وشهواته ورغم أن المخرجة استطاعت استخدام وتوظيف المشاعر الإنسانية داخل العرض إلا أن طول العرض وتكرار المشاهد جعل الجمهور يشعر بالملل على الرغم من أن الراقصين استطاعوا التعبير بحرية عن العلاقات الاجتماعية بشكل واضح، كما تميز العرض بديكوره والفردية على التشكيل فى الفراغ المسرحى بالإضافة إلى الأسلوب المتميز لمصممة الرقصات وقدرتها على استخدام العناصر الدرامية وقدرتها على التركيز على ما هو شخصى جداً فى حياة الإنسان وما هو ذات طابع شمولى عام للإنسان.

أما العرض الثانى فهو «خمس أشعار لصالح عبد الصبور» لفرقة مسرح الطليعة المكونة حديثاً وقام بتأليفها محمد شفيق الفائز بالجائزة الأولى لمهرجان المسرح التجريبي فى دورته الحادية عشرة عن عرضه حيث تحدث الأصدقاء، ومحمد شفيق هو أحد تلاميذ وليد عروى مؤسس الرقص الحديث فى مصر والعالم العربى والعرض كما يقول شفيق مأخوذ عن خمسة أشعار لصالح عبد الصبور هما:

١/ أربعة أصوات ليلية للمدينة المتألمة، ٢- تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية، ٣- رؤية، ٤- السلام، ٥- تمزيقات، وحاولت كثيراً أن أربط بين قصائد عبد الصبور وعرض شفيق فلم أجد علاقة بينهما لا فى المعنى الذى يظهر من خلال الخط الدرامى ولا من خلال تعبير وحركة الراقصين وذلك برغم جودة العرض وقدرته على التواصل مع الجمهور وتفعيل الحالة معهما بالإضافة إلى الموسيقى الجيدة المصاحبة للعرض.

والعرض الثالث للمخرج والمصمم كريم التونسى، «من يهيمه الأمر لفرقة كريم التونسى وهو عرض يخطب عليه مغولة «سك» لبن... ثم هدى، وهو أقرب إلى المسرح الهزلى ليس به أى ترابط وخطب به «العاب

التونسي من دارى المسرح الأمريكية لكنه لم يستطيع أن يظهر فلسفة واحدة يريد تناوله، غير أنه استطاع أن يثبت فكرة واحدة عند متلقى العرض وهى أن جسد الإنسان هو الوعاء الوحيد الذى يعيش من خلاله الإنسان وعليه أن نتقبل ذلك سواء رضينا أم لا.

العرض الرابع الذى شارك فى المهرجان كان لفرقة ادبيكوت من السويد وهو نودلز، والفرقة يقودها الفرنسى «فيليب بلانشاد» وقد تكونت عام ١٩٩٨، وتتميز هذه الفرقة بأن أعضاءها من الممثلين ولاعبى الاكروبات وتعتمد اعتماداً كلياً على فن الارتجال والعرض يتناول علاقة الإنسان بجسده وهويته وهو عرض محكم فى كل عناصره سواء على مستوى الرقص أو التمثيل وحتى على مستوى الدراما الحركية وقد شارك فى العرض ٧ راقصين و٤ موسيقيين استطاعوا أن يشكلوا لوحة فنية رائعة.

العرض الخامس هو «الاتصال» لفرقة هانا بجالا من فنلندا تصمم وإخراج هانا بجالا ويتناول العرض فكرة الانفصال والتوحد بين البشر والبحث عن روابط أكثر قوة بينهم وأكد العرض على هذه الفكرة من خلال الاعتماد على الحركة والإطار المادى الذى تدور فيه العلاقات الغامبية وكان عرضاً غنياً بالمفردات الحركية كما أنه كان قوياً فى بنائه الدرامى والفكرى من حيث استخدام الفراغ والتوازن بين مفردات العرض المسرحى وهذا يؤكد قدرة مخرجة ومصممة العرض وحبرتها الطويلة فقد قامت هنا بجالا بتصميم وإخراج ١٠ عروض مسرحية راقصة قبل هذا العرض وحصلت على العديد من الجوائز العالمية.

كما تشارك من مصر أيضاً فرقة كريمة منصور بعرض العمر وقد شارك هذا العرض فى المهرجان الرابع للرقص الحديث ببرشلونة وذلك فى أكتوبر عام ٢٠٠١ كما أنه عرض أيضاً بعدة عواصم عربية، والعرض مستوحى من رائعة أم كلثوم الأطلال ويتناول مراحل تطور الإنسان ويولوج مرحلة التصبغ ومزوره بالأوضاع التى تفرس عليه ويقدم كل ذلك دون



121

تعقيدات وبشكل مبسط جداً.

وما يميز كريمة منصور عن غيرها من مخزجي الرقص الحديث أنها درست السبعما وهذا أتاح لها فرصة أفضل لتشكيل صورة جديدة.

وتشارك فرقة الرقص المسرحي الدمازكي بعرض اتحاد الرجل العامل وهما في الحقيقة عرضان متشابكان في الخطوط الدرامية والاشئان يتناولان علاقة الجسد بالروح واختلاط النور بالظلام وقد استطاع مصمم ومخرج العرض «تيم روشتون» الوصول إلى الجمهور بكل مفرداته سواء عن طريق الحركة أو اللغة أو الموسيقى كما يشارك الفنان وليد عوني مدير المهرجان بعرض تحت الأرض وهو العرض الذي سبق وأن قدمه على المسرح الكبير بدار الأوبرا قبل ذلك، ووليد عوني هو مؤسس فرقة الرقص المسرحي الحديث بمصر بل أنه رائد هذا الفن في العالم العربي.



131

موني الشاذلي

يوليو والفضائيات

تستأبق الآن جميع القنوات العربية في إنتاج برامج وسهرات وحلقات خاصة عن واحد من أهم الأحداث السياسية خلال القرن الماضي..

الجميع يريد أن يتواكب مع الحدث أو ألا يتهم بالتقصير في الاحتفال باليوبيل الذهبي للحدث الذي كانت ومازالت بصماته تظهر قاطرياً وإقليمياً.

إنه الاحتفال بمرور خمسين عاماً على قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. والسباق على أشده فكل القنوات تعرض تنويهات ساخنة ومانشيتات قوية لفتوه عن

سلعتها البرامجية.. التنويهات على طريقة: "نحن نفتح ملفات الثورة.. خمسون عاماً من الأسرار.. الأوراق السرية في ثورة يوليو.. وغيرها

من المانشيتات الرنانة التي تعطي انطباعاً بأنك - كمشاهد - ستحصل على معلومات جديدة، وتضاف لك جوانب لم تعرض من قبل، وتقدم لك وثائق تحكي ما خفي عنك، أو تستضيف لك من لم يتحدثوا من قبل، ولكن

والأسف الشديد عندما تجلس أمام شاشة التلفزيون لتتابع تلك البرامج تجد أن كل ما يقال فيها الآن هو بالضبط ما قيل من ٢٠ و ٣٠ سنة مضت، نفس

الكلام الإنشائي.. نفس الصور الوثائقية. نفس الصنوبر عن رجال ثورة يوليو، ونفس النقاط والأسئلة التي تلوكها وسائل الإعلام منذ سنوات: من قام

بالثورة؟.. كيف طرد الملك.. علاقة محمد نجيب الفعلية بالثورة، نكسة ٦٧... إلى آخره من المحاور التي حفظها الناس وباتوا يملون من تكرارها.

أي أن جديداً واحداً لم يضاف هذا العام.. لم تبدل محاولات جادة لكشف وثائق حقيقية، لم يحاول أحد أن يجتهد (علمياً) للخروج ببعض

النتائج الموضوعية عن تأثير هذه الثورة اجتماعياً واقتصادياً.

لم تصارل وسائل الإعلام أن تتفاعل وتتعاون مع مراكز البحوث السياسية والاجتماعية للخروج بتحليلات عن مدى تأثير سلوك الفرد في

ظل هذه الثورة. لم يبذل مجهود لجمع استفتاء موسع لمعرفة الصورة الذهنية لثورة يوليو عند المواطن المصري.

البرامج التلفزيونية لم تحاول طرح محاور جديدة تثرى المشاهد وتواكب مع ذكرى مرور خمسين سنة على هذا الحدث.. محاور تنازل أن

تخلل السورك الديوبلسي للثورة الذي تعاملت مع الجميع الأصدقاء قبل الأعداء.. تأثير الحياة الشخصية لقادة الثورة على اتجاهاتهم السياسية من

التحولات الصحفية والفنية التي شهدتها (معيوبها ومحاسنها) التي صاحبت تلك الفترة.

من ناحية أخرى لم يتم النقيب عن شرائط اإيعية وتلفزيونية لم تدع من قبل تؤرخ لتلك الفترة.. مواد تلفزيونية أو سينمائية تعمل زيارات

سياسية أو بيانات مهمة أو مقالات مع الزعماء العرب.. فلا أف مع بعض لها سوى بيان تأميم قناة السويس.. وبيان تنحي الرئيس عبد

ناصر.. عملية تنقيب كهذه إذا تمت فسيفس على كثر تلفزيوني تاريخي يمكن أن تشارك فيه مع عدد كبير من الدول العربية.

لقد كنت ساذجة عندما تصورت أن مرور خمسين عاماً على قيام الثورة مبرر كاف لاستنفا جميع العناصر التلفزيونية لتقديم أعمال غير تقليدية تلبي بالحدث... كنت أعتقد أن مناسبة مهمة كهذه تستطيع أن تستحث العاملين في القنوات التلفزيونية الأرضية والفضائية وتستفزهم لينخلوا عن تقليديتهم في التناول ويحاولوا أن يخلوا عن تصورهم الدائم للاحتفال بمثل تلك الأحداث وهو عمل لقاءات مطولة مع شخصيات ظهرت عشرات المرات لتقول نفس الكلام.

للأسف الاحتفال بمرور ٥٠ عاماً على قيام ثورة ٢٣ يوليو يحتفل به على طريقتنا الخاصة.. وهي الطريقة التي نتعامل بها مع كل شيء.. إنها طريقة الاستسهال (وسلق البيض).



كلام صحيح.. كلام خطأ

كلنا نتذكر الخطة الإعلامية الاستراتيجية العربية.. تلك الخطة السحرية التي وضعت في يوليو ٢٠٠٠، وكان ذلك في الدورة الطارئة لمجلس وزراء الإعلام العرب. وقد أسفرت هذه الخطة الجاهمية عن قرارات رنانة يمكن - إذا نفذت - أن تغير كثيراً في الرأي العام العالمي تجاه قضيتنا.

وتولت اجتماعات وزراء الإعلام على مستوى القمة... وتولت معها القرارات العربية حتى وصلا إلى مؤتمر الإعلام العربي الأخير..

أعلن وزير الإعلام المصري أنه تم توظيف كافة وسائل الإعلام المصري من قوات فضائية وأرضية وإذاعات للدفاع عن القضية

السلطينية، وقال صوف الشريف كفانا بكاء على اللبن المسكوب، لقد سلمنا الحديث وحن الوقت للعلاج، ودعا الجميع إلى غلق ملفات جلد الذات

وتبادل الاتهامات... (كلام جميل).

١- اللقطة الأولى..

في البداية ومع انطلاق برنامج من سبريخ الملون كان لون شعر جورج قرداحي أقرب إلى اللون الرمادي. حيث كان الشيب يفتزو معظم شعره معطيا انطباعا عن وقار للمذيع وعن خبرته. وبالرغم من كثرة الشعر الأبيض إلا أن إعجاب المشاهدين كان كبيرا.

٢- اللقطة الثانية..

بعد نجاح البرنامج وصعود نجم قرداحي بشكل كبير، وبعد أن أصبحت صورته تزين وتروج لسمع كثيرة. قرر (أو قرره) أن يصبغ شعره كي يغطي الشعر الأبيض فيبدو أصغر سناً. الغريب أن نسبة إعجاب النساء به تناقصت بعد أن تخلى عن الشيب.

٣- اللقطة الثالثة..

في الفقرة الأخيرة يبدو أن جورج أدرك أنه لا بد أن يستعيد الشعر الأبيض كي يستعيد الإعجاب.. وهذا ما تستطيع المشاهدات أن يدركه بسهولة، فالشكل النهائي (أو الجواب النهائي) الذي استقر عليه جورج هو الإمساك بالعصا من المنتصف، وهو الظهور بشعر أسود كالح مع البقاء على الشيب فقط في الموالف.

ملحوظة: هذه اللقطات لا يهتم بها ولا يتابعها سوى النساء فقط.

١- اللقطة الأولى



٢- اللقطة الثانية



٣- اللقطة الثالثة



الأردن أعلنت من خلال وزير إعلامها محمد العدوان أن الدول العربية لا تنقصها أبدا الامكانيات المادية والبشرية ولكن ما تفتقده فعلا هو توحيد الجهود المبصرة هنا وهناك... (أيضا كلام جميل).

السعودية أعلنت عن طريق وزير إعلامها فؤاد الفارسي استعدادها الكامل للمساهمة في تنفيذ الخطة الإعلامية الاستراتيجية وذلك بتقديم مبلغ ٣٦ مليون دولار على شرط أن تدفع الدول العربية الأخرى... (كلام مقول).

وزير الإعلام اللبناني قال: نشعر كوزراء إعلام عرب أننا أمام امتحان ثقة جديد أمام شعوبنا.. فالجميع يسألنا ماذا فعلتم؟ الإعلاميون والمواطنون يسألون أين أنتم يا وزراء الإعلام.. واعترف إننا لم ننفذ شيئا على المستوى الجماعي بحجم القرارات والمسؤوليات... (كلام صريح).

وبروح النقد الذاتي قال وزير الإعلام السوري عدنان عمران إننا جميعا نلاحظ أن العمل الإعلامي العربي المشترك يسير خطة البياني بشكل تتنازلي مع ازدياد العدوان الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني وأثناء الحملة الدولية المتهمة لنا بالإرهاب... (كلام صحيح).

والحق يقال.. إن كلمة كل وزير من وزراء الإعلام تقدر بالمال فما فيها من قرة وعمق وشجاعة.. ولكنها في النهاية ظلت كلمات نظير في الهواء.. فلا نقود جمعت (أعلى الـ ٢٥ مليون دولار المقررة)، ولا دول عربية دفعت، ولا قوات نامطة بالانجليزية انطلقت، ولا مرصد عربي يجمع ويرد على الإعلام الغربي أنشيء... كل ما تم تنفيذه هو... الكلام.. فالمحصلة حتى الآن صفر. وما زال الوضع كما هو عليه.. وما زالت الشحرورة صباح تنفي على جميع الموجات: كلام.. كلام.. كلام بس.. ما باخذش منك غير كلام.

قرداحي والشعر الأبيض...

ثلاث لقطات للمذيع جورج قرداحي تحكي لنا علاقته بالشعر الأبيض (الشيب) وبالتعبية علاقة الجمهور بجورج نفسه...

مقالاتها في الصحافة



المتابعات النقدية

- ١/ عبدالقادر القط ناقد
- ٢/ ترجمة الشعر إلى العربية
- ٣/ سلطة النموذج
- ٤/ نوبة الكرم

الشعر

- ١/ التي نامت يوم الكهف
- ٢/ خريف
- ٣/ خلف ثلاثة حدود
- ٤/ منحني ليس للسقوط

القصة

- ١/ حافة الجبل
- ٢/ الغربان
- ٣/ الساحر
- ٤/ دراجة بصدوق امامي

عبد القادر القبط ناقدًا

د. جابر عصفور

في تعاقب الممارسة النقدية لمشروع عبد القادر القبط، منذ أن تخرج في قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة - سنة ١٩٦٨، ومنذ أن عمل أميناً بمكتبة الجامعة في العام التالي لتخرجه إلى أوائل سنة ١٩٦٥، حيث أوفد في بعثة إلى جامعة لندن لنيل درجة الدكتوراة في (مارس) ١٩٦٥، وظل هناك إلى أن حصل على درجة الدكتوراة في شهر (أغسطس) ١٩٥٠ في موضوع «مفهوم الشعر عند العرب، كما يوضحه كتاب الموازنة للأمدى». وهو موضوع يكشف عن البداية السليمة للتجديد حسب الصيغة التي أرجحها أمين للقول بقوله: أول التجديد قتل القديم فهما.

وقد بدأ عبد القادر القبط حياته الأدبية بكتابة الشعر مثل أساتذته طه حسين الذي هجر الشعر إلى القصة والرواية. أما القبط فقد ظل مخلصاً لكتابة الشعر منذ أن كان طالباً بقسم اللغة العربية، متأثراً بالأصوات الرومانسية عالية الصدى في زمنه، من أمثال شعراء أبولو (الشابي)، وعلى طه، ونجاشي.. إلخ. وجامعات المهجر الشمالي والجنوبي (جبران، ونعمية، وإيليا أبو ماضي.. إلخ) وظل يواصل كتابة الشعر الذي لم ينقطع عن إنتاجه في سنوات البعثة، بل بعد أن عاد من بعثته إلى القاهرة، وتسلم عمله مدرسا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة عين شمس عند إنشائها سنة ١٩٥١. وقد جمع ما انتقاء من قصائد هذه المرحلة في ديوان شعر أطلق عليه اسم «ذكريات شباب». وظل الشعر في خلد، لا يفارقه، بل سعى إلى النظم بالعامة في سوانه الأخيرة، ولكن ظل يخرج من نشر شعره لاحقاً، ربما بسبب الجذور الرومانسية التي لم يفارقه، والتي بدت غريبة بعد التغيرات الجذرية التي حدثت للتصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين.

نقد الشعر

وإذا كانت البداية بالشعر قادت إلى التراث، والحوار الإبداعي معه، فإنها أفضت إلى ضرورة مراجعة المفهوم التراثي للشعر، ومن ثم اختيار نقد الشعر في التراث النقدي موضوعاً لرسالة الدكتوراة، واختيار كتاب «الموازنة بين الطائيين: أبو تمام والبحتري، لأبي الحسن الأمدى نموذجاً يمكن من خلال دراسته - في خصوص أرائه - دراسة عموم الآراء التي تكون منها مفهوم الشعر السائد في التراث النقدي. وكان اختيار القبط الأمدى يعنى الانزياح إلى تيار النقد التطبيقي الذي يعتمد الذوق المبرر على قراءة النصوص الإبداعية والعارف بأمرائها الفنية، كما كان يعنى الانصراف عن تيار النقد النظري الذي اعتمد المنطق وأقرب من الظهيرة، وتعباً في تنظيره عن عبورية الناول الذوقي المباشر للصور الشعرية، وذلك على نحو ما رأى القبط في كتابات قدامة بن جعفر «نقد الشعر» وكتاباته غيره من البلاغيين الذين تباروا في شرح تلخيص كتاب «المفتاح» للسكاكي. ويقدّر ما كان الانزياح إلى النقد التطبيقي تعبيراً عن موقف نقدي، يحرص على المقاربة الذوقية المباشرة للصور، كان هذا الانزياح تجسيدا لمرجعيات لا يقلل من الشعر إلا ما صدر عن القلب وخاطب القلب في الوقت نفسه.

وانتهى القبط في رسائله إلى الهجوم على شعر المديح، وبخاصة السلاطنة الاجتماعية التي أفضت به إلى المبالغة، وأدت إلى اندثار الشعر العربي بأمره. وأصبح واضحا في رعي تلك الأنداد رسالة الدكتوراة، أن الأصل في الشعر هو الوجدان الفردي، وأن الأساس في حيويته الارتباط بذكرة الشاعر على التعبير عن ذاته في حرية، تخلو من قيد المنفعة الضيقة أو الدعاية الفجة أو الملق الكاذب وكان الإطار المرجعي في مناقشة القضايا،

عبد القادر القبط (١٩١٦ - ٢٠٠٢) واحد من ألمع تلامذة طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) الذين تأثروا بمشروعه الأدبي والثقافي، شأنه في ذلك شأن محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) ولويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) وعبد العزيز الأهواني (١٩١٥ - ١٩٨٠) وسهير القلماوي (١٩١١ - ١٩٧٧) وشكري عياد (١٩٢١ - ١٩٩٩) وغيرهم من أبناء طه حسين وبناته الذين تلقوا العلم على يديه في كلية الآداب بالجامعة الأم، الجامعة المصرية التي أصبحت جامعة القاهرة، واقتربوا منه في مجالات الممارسة المختلفة، وظلوا أوفياء لما يمثله الأستاذ، كل على طريقته وفي مدى توجهه الخاص، على امتداد الرحلة التي سبقوا فيها عبد القادر القبط إلى الرحيل عن دنيانا.

وقد أخذ هؤلاء عن أساتذهم - بدرجات متفاوتة وتباينات متباينة بالظبط - المميز في علمهم الأكاديمي، والريادة في مجالاتهم النقدية، والعزفة العميقة بالتراث، والالتواء على رغبة الممارسة الإبداعية أو الكتابة الأدبية، وحيوية المتابعة المستمرة لما يحدث في العالم، والاستجابة الواعية إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية، وروح التسامح واحترام حق الاختلاف. ويتقنون بذلك إيمان راسخ بضرورة الإسهام في الحياة الثقافية وعدم الانغلاق في التخصص الضيق داخل أسوار الجامعة. أقصد إلى ذلك الإيمان الذي يتطلب الشجاعة في مواجهة التقاليد الجامدة للجمعية المحافظ، والدفاع عن التيارات الجديدة بما يجعل من المعاصرة وجهاً آخر للأصالة، وذلك في أفق رحب من قيم الحرية والعقلانية.

ولذلك يشبه المشروع الأدبي لعبد القادر القبط مشروع أساتذته الذي يبدأ منه، ولا يقتصر عليه، بل يمتد إلى ما يغدو استجابة لمتغيرات الواقع والعالم، في حيوية لم تعرف الانغلاق أو النكوص عن قيم البدايات الأصلية.

وينبني هذا المشروع على محاور ثلاثة.

أولها: الوعي بالتراث وعدم الانقطاع عنه.

ثانيها: الانفتاح على الثقافة الأوروبية والتفاعل معها.

وثالثها: الإخلاص للواقع على مدى الممارسة الأدبية والثقافية. وتتضافر هذه العناصر معاً بما يؤسس منظومة متجاوبة للحاضر، متفاعلة المكونات، تبين عن وعي نقدي يجعل من المعاصرة التجسد الحي للأصالة. ويترتب على ذلك أن يغدو الانتساب إلى تيار بعينه في الواقع نقطة البدء والمعاد، سواء في الحركة إلى الماضي التراثي الذي لا بد من فهمه لإدراك قيمه في الحاضر أو امتداده فيه، أو الحركة إلى الأخر الأدبي الذي لا بد من الإفادة منه، والتفاعل مع إنجازاته بوصفها موضع المسألة، وذلك من منظور الانتماء في الواقع الحي الذي يوجع بالصرع.

وكانت الحركة إلى الماضي التراثي هي المحلى الأول، من حيث الزمن،



«الطرشة العاطفية، أو «الهشاشة العاطفية، والغوص في معاني الوجود ومشكلاته مع العفاس على روح الشعر: الوجدان الفردي الذي أشار إليه عبد الرحمن شكرى في بيته الشهير:

ألا يا طائر الفرووس: إن الشعر وجدان.

ولكن اللفظ - من ناحية مقابلة - بهالف محمد مندور في جعل حاصية «الهمس» إشاراً مرجحاً لتحديد الشعر. وكان مندور قد رأى في شعر المهجر نموذجاً حياً للشعر الهموس الذي هو نقيع شعر الخطابة، وقرين بموى الروح في رقتها، ولكنه نفى عن الهمس صفة الصعف، والشاعر

وتحديد درجات القيمة الإبداعية، نظرية التعبير التي سبق القطب إليها أسناده طه حسين وزميله الأكبر سا محمد مندور الذي سبقه إلى دراسة الفنون النقدى للشعر، وأهم مثله بدراسة الأمدى بوصفه قطباً من أقطاب مدرسة الذوق السليم، وذلك على نحو ما نرى في كتابه «اللفظ المنهجي عند العرب» الذى مضى في أفق لم يتعارض معه، حتى، الأفق الذى مضى فيه، بعده، اللفظ في أطروحاته التى أصلت في وعيه النقدى الإيمان بنظرية التعبير، لكن فى مراحلها المتطورة.

ودليل ذلك موافقة محمد مندور على ضرورة تخلص الشعر من

أى. إيه. وينشاردز وتلميذه إمبسون، فضلا عن
ف. ر. ليفلز في إنجلترا، وفي أمريكا: كلينت
بروكس، ومزلات، آلان تيت، وأرن، جسون
كرورانسوم الذى استمد الديار النقيض كله اسمه
من كتابه «النقد الجديد». الذى صدر سنة

١٩٤١.

ولم يوغل عبد القادر القط فى التأثير بهذا النقد، أو
الأخذ عن أحد من أعلامه، كما فعل رشاد رشدى أو
غلاميه الذين تابعوه بإحسان أوغير إحسان. ويبدو أن سبب عدم إيفاله فى
الأخذ عن هذا النقد، والحفاظ على أصوله التعبيرية، هو ما يطوى عليه هذا
النقد من خطر عزل الأعمال الأدبية عن سياقاتها الفردية والاجتماعية،
والإسراف فى الإيصال مبدأ أن الأعمال الأدبية توجد ولا نعى، وأنها
كيانات جمالية قائمة بنفسها، مستقلة عن كل ما عداها بوصفها علاقات
حمالية لا تتطلع إلا إلى ذاتها، ولا يرى منها الناقد إلا ملامحها الشكلية التى
تؤكد أن الفن فرار من الشخصية وإطراح للزرعة الإنسانية.

ولا شك أن ما فى أصول نظرية التعبير من وصل العمل الفنى بوجودان
ساحبه، والتساميم ضمنيا يتأثر هذا الوجدان بالواقع الاجتماعى السياسى، هو
الذى قاد القط إلى رفض الانغماس فى المزرعة التقنية للنقد الجديد،
والافتقار - نذل ذلك - من النظريات التى أكدت ضرورة الصلة بين
«الأدب والحياة» أو «الأدب والواقع الاجتماعى» وغير ذلك من للشعارات
التي رفعتها الطليعة النقدية اليسارية طوال الخمسينيات والستينيات، وهى
الشعارات التي وجدت صدى فى وعى القط الذى ظل منطويا على أصوله
الزراعية بوصفه منسبا إلى أسرة ريفية فى إحدى قرى محافظة الدقهلية،
ويوصفه مخلصا أفكار طه حسين عن العدل الاجتماعى بما لا يعارض
مع معتقداته الليبرالية.

القوى هو الذى يهيمس فتحتس لموته
خارجا من أعماق نفسه فى نغمات
حارة، كما أنه عدو الخطابة التي تغلب
على الشعر فتفسده وتبعده عن الصدق
وغير الارتجال الذى يتحزن بالصدق
الطوى الذى يأتى بأى شيء، فاللهيمس إحساس خامس
بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس
وشأنها مما تجد.

وذلك تصور لم يقبله على علاته القط الذى ظل يرى فى «اللهيمس»
مصطلحا ملتبسا، كما ظل يرى أن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفى
قوى يقتضى حدة إيقاع وقوة عبارة. وتوقف عند نقد مندور لقصيدة
ميخائيل نعيمة، أخى. (هى الميران الجديد) ورأى فيه نقدا انطباعيا، لا
يكفى للكشف عن جماليات القصيدة على أسس موضوعية، فمثل هذا الكشف
يحتاج إلى نهج جديد، يبدأ من نظرية التعبير. ولا يقوفا عدها، بل يسعى
إلى الإفادة من النقد الذى اصحابه على أيدي النظريات الموضوعة فى الفن.
وبخاصة نظرية «النقد الجديد» التى اقرب عبد القادر القط هوذا من مدحها
النقنى فى دراسة نص العمل الفنى.

النقد والنقد الاوروبى

ويقتضى هذا الاقتراب إلى المحور الثانى من مشروع عبد القادر القط
النقدى، فى تفاعله والنقد الاوروبى، والصلة بتياراته الإبداعية فى الوقت
نفسه، فقد وقع طوال سنوات بحثه تحت تأثير الأصوات النقدية الأوروبية
التي لم تقطع علاقتها بنظرية التعبير، وسعت إلى تعديلها وتطويرها.
وسرعان ما قادت هذه التعديلات إلى معرفة «النقد الجديد» الذى ازدهر فى
إنجلترا والولايات المتحدة، وكان من رواده ت. إس. إليوت، ومن أعلامه

وذلك في سياق انبثقت فيه استجاباته المتعاطفة مع المتغيرات الاجتماعية والسياسية التي أفضت إليها ثورة (يوليو) سنة ١٩٥٢، خصوصا ما ارتبط منها بالمثل الاجتماعي، وما وكّتها من دعوى أدبية، تؤكد ضرورة إسهام الأدب في تحرير الواقع من قيوده الجامدة.

وقد نتج عن ذلك صدام عبد القادر القط مع أصحاب مدرسة الفن للفن، ومع مدرسة رشاد رشدي داعية «المعادل الموضوعي» وداعية انفلاق اللغة، بالمثل الأدبية على نفسها. وكان القط في هذا الصدام أقرب إلى لويس عوض ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال من الذين دعوا إلى ارتباط الأدب بالحياة، وأكدوا ضرورة الالتزام برؤية اجتماعية إيجابية في الإبداع. وقد ظهر أثر ذلك واضحا في المقالات التي نشرها في مجلة «الشهر» التي كان يصدرها سعد الدين وهبة، وفي غيرها من المجالات والجرائد التي جعلت من اسم عبد القادر القط اسما مذهب الخمسينيات، خصوصا في ارتباطه بالدعوة إلى النزعة الإيجابية في الأدب، وهي الدعوة التي هاجم على أساسها الروايات الرومانسية التي كان يكتبها في ذلك الوقت محمد عبد الحلوم عبد الله ويوسف المساعبي، وذلك على نحو ما نجلى في كتابه الأول: في الأدب المصري المعاصر، الذي كان بطاقة التعريف الأولى للثقافة المشتبك بالحياة الواقعية للثقافة والأدب.

ومن المؤكد أن هذا الاشتباك لم يمنع القط من الاشتراك في ترجمة الأعمال الكاملة لشكسبير، وهو المشروع الذي أشرف عليه أساتذته طه حسين، فتخرج: هاملت، وريتشارد الثالث، وبريكليس. وترجم بعد ذلك رواية الكاتب الأمريكي ثورنتون وايلدر «جسر سان لويس راى»، ومسرحية تيتوسى ويليامز «صيف ودخان»، وقصص بوشكين، مكايات إيفان بكنين، وكتابات الناقد الروسى إرميلوف عن «تشيكوف»، ومسرحية الكتائب الأمريكية لريتشاردسون «الابن الضال»، ومسرحية وإيام سارويان «أجل أيام حياتك»، ومسرحية هنرى جيمس «الوارثة» التي قدمها للمسرح القومى في مصر.

وقد زادت هذه الترجمات خبرة بفن الترجمة، ووعيا بتقنياته اللازمة. واعتماها بجوانبها الهيروميتروبية، وحرصا على تدريسها، وذلك على النحو الذى انتهى به، في التسعينيات، إلى تقديم دراستين مطولتين: أولاها عن «فنية المصطلح» المترجم بوجه خاص، وثانوها عن ترجمات ثرؤث عاكشة لككب جبران الفخسة عن الإنجليزية.

وكان واضحا لكل من يتابع ممارسة عبد القادر القط التي امتدت إلى أكثر من نصف قرن أن ارتباطه بالواقع الحى كان يجذبه إلى مشكلات هذا الواقع في تحليلها الأدبية على وجه الخصوص، ولذلك لم ينقل على نفسه في المؤلفات الأدبية التي لا يمازج تأثيرها أسوار الجمال، وإنما سعى إلى الإسهام المستمر في الحياة الثقافية، والانغماس في قضاياها ومعاركها، مبعدا رسالة أساتذته طه حسين الذى تعلم منه أن معنى الجامعة الحق لا يكتمل إلا بانسائها في تغيير الواقع خارجها، والسعى إلى الارتفاع به فكرا وثقافة وإبداعا وعملا سياسيا واجتماعيا.

صفاة إن القط لم يتذفع في العمل الاجتماعي العام، ولم يغمس في الممارسة السياسية على نحو ما فعل أساتذته طه حسين، وذلك بسبب النظرة الاجتماعية السياسية المتحول في عالم ثورة (يوليو) من ناحية، ويسبب طبيعته الشخصية من ناحية ثانية. ولكنه انغمس بكيانه كله في الحياة الثقافية بثوراته ومجلاتة وجرلدها ومؤتمراتها وقضاياها ومشاكلها.

وأصوّر أنه كان يجيب بهذا الانغماس عن السؤال المهم: أمن الخير الناقد أن يفرغ من الحياة حوله داخل قاعة المحاضرات، أو قاعة المكتبة، فيخرج كتابا وراء غيره، دون تأثير فاعل في الحياة من حوله، أم يقتحم الحياة خارج أسوار الجدران حتى يمحاضراته داخل الجامعة، ماضيا في ممارسة دوره الثقافي الذى يسهم في تطوير هذه الحياة، والتأثير فيها بالكتابات التي تصدر عنها لتعود إليها؟

وكانت إجابة القط مخسدة في ممارساته التي انطلقت من الجامعة إلى الحياة، ومن الحياة إلى الجامعة، في مرحلة لم تتوقف، خصوصا في حرصها على نقل مشكلات الثقافة الفعلية في الحياة إلى الجامعة، ورسالة الدرس الجماعى إلى خطاب الحياة الثقافية، وذلك طوال سلوات حياته المديدة التي امتدت لعامة السان والمانين.

وكان من نتيجة هذا الانغماس أنه لم يتابع دراساته في التراث الأدبى والنقدى على نحو منظم، واكتفى بدراستين مطولتين عن التراث النقدي، نشر أولاها في الكتاب التذكارى الذى أعده تلامذة طه حسين بمناسبة بلوغ أساتذته من السبعين، في آخر الخمسينيات، وكانت هذه الدراسة تطورا لأطروحاته في رسالة الدكتوراة التي ترجمها بعد ذلك بسنوات ابن أخيه: عبد الحميد القط، ونشر الثانية في مجلة «فصول» سنة ١٩٨٢ نتيجة إلحاحى عليه بمنزورة الإسهام فيها أيام أن كنت نائبا لرئيس التحرير.

واكتفى من دراسة التراث الأدبى بكتابه «في الشعر الإسلامى والأدب» الذى كان تجسدا لمخلفه «التعبير» في نقد الشعر من ناحية، وممارسة نقدية لإيمانه بالوجدان الفردى في الإبداع من ناحية موازية.

الاتجاه الوجدانى

ولا شك أن هذا الإيمان كان وراء كتابه «الاتجاه الوجدانى في الشعر العربى المعاصر» الذى أعده أهم كتبه، من حيث الدلالة على منهجه النقدي الخاص، ورحابة أفقه «التعبير» الذى يؤمن بمشعة القراءة النقدية التي تدفع القارئ العادى إلى المشاركة فيها، واستعادة المتعة بقراءة النقد. وقد تتبع القط، في هذا الكتاب الضخم، شعر المدرسة الناصرية العربية، بادئا بإسهاماتها الأولى عند شعراء الإحياء، البارودى وشوقي والزصافى، مرجعا على ريادة مطران، منتقلا ما بين الإسهامات المصرية والعربية، حرصا في كل الأحوال على قراءة النصوص الشعرية نفسها، والنصوص في عوالمها الوجدانية، وأصلا البعد الوجدانى للنص بالبعد الوجدانى للنقد العربى عند الناقد الذى خبر الشعر كتابة ودرسا، وتبع تقاليده القديمة والحديثة، متغلبا ما بين مدارس الحديثة التى لم تنسه حبه الأول لشعر الوجدان ونظرية التعبير.

وكانت قراءاته للقصائد قراءة سلسة، تنطوى على التعاطف بين القارئ والمقروء، والذخيرة في توصيل متعة القراءة – بالآليات اللازمة – من القارئ الناقد إلى القارئ العادى، كما لو كان الناقد قارئا لقارئ بعيدا عن تعقيد المصطلحات والنظريات البنيوية وما بعد البنيوية التى ظل نافرا منها، مختلفا معنا – نحن أبناء الجيل الذى تكلمنا عليه على نحو مباشر، أو غير مباشر – في أهميتها وجدواها. ولم يكن يتردى في تصديرات من مخاطرها، ولكن مع الإنصات إلى دفاعنا عن النظريات النقدية الأجد، وترك الحرية لنا في اختيار ما نشاء في مدى تجريب هذه النظريات على مستوى الممارسة.

وكانت حجة القط المتكررة في مناقشاته معنا حول هذه النظريات

محلا لنامية محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، وانتقل من قصيدة العاصم في دروايينها المتميزة إلى قصيدة الشعر الحر لجيل محمد إبراهيم أبو ستة، ومن الشعر الحر إلى القصص القصيرة والزواجر في تباع أجبالهما، غير مغفل من المسرح وفن الترجمة. وحمل كتابه «في الأدب العربي الحديث»، الذي صدر سنة ١٩٧٧ ما يؤكد حرصه على متابعة الإبداع الجديد، وهو الحرص نفسه الذي تجلى في السياسة التي اتبعها عندما رأس تحرير أربع مجلات أدبية: الشعر (١٩٦٤ - ١٩٦٥) والمسرح (١٩٦٦ - ١٩٦٧) والمجلة (١٩٧٠ - ١٩٧٣) وإبداع (١٩٧٣ - ١٩٩٢). ولا أنسى أنه أسهم في تعريف القراء المصريين بقصائد السياب التي نشرها في مجلة «الشعر» مع أقرانه من أعلام رواد الشعر الحر على امتداد الوطن العربي.

وأشهد أنه كان حفيبا بنا نحن الذين نلتبس إلى الأجيال الجديدة من النقاد، فهو الذي سمح بنشر أغلب مقالاتي في مجلة «المجلة» التي بدأت الكتابة فيها أيام يحيى حقي الذي سبقه في رئاسة تحريرها، وهو الذي فتح الباب لقصائد شعراء السبعينيات في مصر، عيد النعم رمضان وأحمد طح وحلى سامي وحسن طلب ومحمد سليمان وغيرهم، وخصص في مجلة «إبداع» بابا خاصا بعنوان «تجارب»، كان النافذة التي أطل منها شعراء السبعينيات على المشهد الثقافي المصري العربي.

وزعم أنه ظل منحفظا على «قصيدة اللزج» كثير الجدل معي، ومع كل من هو مثلي، حولها، خصوصا كلما عرض ذكر أحد شعراتها، فإنه لم ينوقف عن متابعتها والإعجاب بالبعد الذي جذبها منها، ولذلك كتب عنها سنة ١٩٩٦، لا بعقلية الناقد الجامد الكاره للجديد وإنما بعقلية المحاور الذي لا يتعنى عن أصوله الليبرالية، وهي الأصول التي جعلته يتخذ الموقف الشجاع الذي تذكره له بالعرفان والتقدير، عندما قبل رئاسة اللجنة التي صدر قرار بتشكيلها أثناء أزمة رولية «وليمة لأعشاب البحر» المعروفة، فكان جسورا في الدفاع عن حرية المبدع، وعن حقه في الدراج على الأعراف الاجتماعية المحافظة، ما ظل عمله يهدف إلى الارتقاء بالواقع الإنساني وتحرير الوعي الفردي من شروط الضرورة.

وكان دفاعه عن حرية الإبداع في هذه الأزمة، والآراء التي أدلى بها في مجلة «المصور» المصرية، دليلا أخيرا على ليبراليته الأصلية التي لم تردد في الدفاع عن قيم الحرية والعقلانية التي آمن بها، وظل مخلصا لها طوال حياته العملية والفنية، سواء في جامعة القاهرة التي تخرج فيها سنة ١٩٣٨ (بعد ثلاث سنوات من تخرج شوقي صيف سنة ١٩٣٥، زميله الذي لحق به القط في الدراسة بالقسم نفسه، وتلتزم معه على الأمانة أنفسهم) أو في جامعة عن شمس التي ترقى فيها إلى أن انتقل من رئاسة قسم اللغة العربية (١٩٦٢ - ١٩٧٣) إلى عمادة كلية الآداب سنة (١٩٧٣ - ١٩٧٤). واضيف إلى ذلك المجلس الأعلى للثقافة الذي ترأس فيه لجنة الشعر ولجنة الفنون، والمجلات التي أشرف عليها وفتح صفحاتها للأجيال الجديدة، فضلا عن الكتابات والمقالات التي ظل حرصا على الإسهام بها في الحياة الثقافية إلى أن توفي في الساعة الرابعة من بعد ظهر يوم الأحد السادس عشر من الشهر الماضي، رحمه الله رحمة واسعة، فقد كان شيخا النقاد بحق.

ترجع إلى إحساسه بعدم ملائمتها لواقعنا الثقافي، وأنها تقرب بالآدب عن فراء اللقد الذين ينبغي أن تسعى إلى توسيع دوائرهم. ولم تكن ثقيل هذه الحجة على علانها، ولكن كنت أراها دليلا على تنبئه بفهمه الخاص عن الواقع الثقافي الذي ظل مرتبطا به، غير متعزل عن حركته. وكان هذا التشبث السبب الذي قاده إلى بعض أفاق «النقد الثقافي» دون أن يدري في سنواته الأخيرة، ومن غير أن يتوفر على قراءة أصول هذا النقد وتطبيقاته، فقد انتهى إلى ما انتهى إليه على نحو عفوي، خصوصا بعد أن أدرك أهمية شاشة «التليفزيون» في تكوين الوعي الاجتماعي والثقافي، وتشكيل الوجدان الفردي في إطار هذا التكوين. ولذلك أقبل على دراسة الدراما التليفزيونية، والكتابة المتواصلة عنها، فأصبح رائدا في هذا الاتجاه، وموصلا لقيمة هذا الفن الجديد الذي أعاد النقاد العرب على الانصراف عنه وعدم تقدير أهميته، فكان أول ناقد كبير يولي عنايته للدراما التليفزيونية، خصوصا في تفتيتها الدعوية التي تتراوح بين الضرورة والفن، أو الرمز والواقع، أو الميول والدراما، أو الأدب والوعظ الخطابي، أو تفتيات الكتابة وتقنيات المشاهدة. وحمل كتابه الأخير «الكلمة والصورة» العديد من المقالات التي تدل على وعي بأنا نبهت في عصر «الصورة» من ناحية، وحرصه على متابعة الأثر الثقافي للإبداع النوعي الذي تبثه أجهزة التليفزيون في الوعي الجمعي لأبناء المجتمع من ناحية موازية.

وأصور أن ارتباط القط بتحولات الواقع الثقافي وسعي إلى توجيه هذه التحولات، كان واضحا منذ البداية، في الخمسينيات، خصوصا فيما كتبه عن يوسف السباعي الذي ظل ينهمه بالثبوتية، وما أبدعه عنها، ونسب في معناه من السفر إلى الخارج في سنة من سنوات الخمسينيات. ولكن نزوعه الفذقي المعادي لرومانسية السباعي ظل مصمرا، وظل إيمانه بعلاقة الأدب بالحق قائما. ظهر فيما كتبه عن رشاد رشدي ومروان، في مطلع الستينيات، وما كتبه عن نوبس عوض فيما رآه إسرافا في استخدام النقد الأسطوري في قراءة ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم» في منتصف الستينيات.

معركة الشعر الحر

وأضيف إلى ذلك المعارك التي خاضها ضد خصوم الشعر الحر، طوال الخمسينيات والستينيات، فكان كتاباته المدافعة عن هذا الشعر، واحدا من أبرز المصنفين لتوجهات الشعر الحر والمشجعين على تبنيه، وذلك في مواجهة العقاد الذي نفى القصيدة الحرة من لجنة الشعر بالوزارة الأعلى لرعاية الآداب والفنون (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) وأجبالها إلى لجنة للنقد للاختصاص، وفي مواجهة كل الهجمات اللاهجة، وأهمها الهجمة التي قادها صالح جودت وأعضاء لجنة الشعر في «العريضة» التي رفعوها إلى رئيس الجمهورية، في نوفمبر ١٩٤٤، متهمين شعراء القصيدة الحديثة بالقرمزية والكفر والحياة الوطنية. وقد جمع القط الكثير من مقالات هذه المعارك في كتابه «قضايا ومواقف» الذي يؤكد انغماسه في مشكلاته ثقافتنا المتغيرة، وانتماه إلى التيار المستنير فيها بدفاعه عن قيم الحرية والعقلانية. ومن ثم دفاعه عن الالتزام الأدبي الذي يصل بين الأدب والمجتمع بما لا ينفى حرية الأدب.

وتكتسب محتويات كتاب «قضايا ومواقف» إلى سياق التعاطف مع التجديد، وهو التعاطف الذي ظل يميز نقد عبد القادر القط منذ السبعينيات إلى اليوم، فقد كتب عن شعراء المقاومة الفلسطينية ومن للفن والالتزام،



المرآة / يد الفنان / مصر

ترجمة الشعر إلى العربية صياغة مغايرة

د/ جمال عبد الناصر

الضحية ببعض معانيه الجهرية؟ أم أن يترجم الشعر نلراً للفظاظ على كل ذلك، مع تجاهل الخصائص الأساسية التي تتميز بها طبيعة النص الشعري؟ ولأن القراءة العالية تنطلق من حيث انتهى الآخرون، باستقرار الرأي على أن ترجمة الشعر ضرب من المستحيل، فإنها تجد صياغة الاشكالية، ولكن بشكل مغاير، عساه أن تجد المبرر للدفاع عن ترجمة الخطاب الشعري. فبعد التسليم مسبقاً بكل ما قيل في هذا الصدد، تطرح هذا التساؤل المركب: لماذا يترجم الشعر أصلاً طالما أن عملية نقله غير مجدية، من الناحية الفنية على الأقل؟ هل ثمة حاجة ملحة لترجمته؟ وهل ترجمته غايمة أم وسيلة؟ ترف إيداعي أم ضرورة فنية؟ وما مقومات عملية ترجمته، ومواصفات مترجمه، بعداً عن ملاحظات الجاحظ قديماً، فيما يخص المترجم بعامة، من تفقه في لغته، وتفككه من اللغة التي يترجم منها، وتخصصه فيما يترجم؟

والإجابة تدريجياً - عن هذا التساؤل متعشّب الأبعاد كان اختيار نموذج تطبيقي من الشعر الإنجليزي، وهو عبارة عن بضعة أبيات، تمثل في مجملها الممثل لواحده من أضمخ الإنجازات الأدبية في أوروبا في القرن الرابع عشر، بل أقلها شربوعاً في تسعينات ذلك القرن، وأعلى بها «كليات كاتدريري، المصوغه شعراً، للشاعر الانجليزي الكبير جيفري تشوسر المشفوق عام ١٤٠٠، والتي ترجمها إلى العربية الدكتور مجدى وهبة، لاقتناعه كاساذ أكاديمي بمدى أهمية مثل هذا الأثر الأدبي، الذي أخذ الإعداد له - سواء على مستوى المضمون أو الشكل - حوالي ثلاثين عاماً، من الدراسة والبحث والتفكير، في مجلدات التراث المختلفة، وكتب التاريخ، وعلوم الفلك والأهوت.

حكاية الفارس

ومن ثم كان تركيزي على سنة وثلاثين بيتاً فقط من «استهالة، الحكايات، والتي يبلغ مجموع أبياتها ثمانمائة وستين بيتاً، حيث يقدم تشوسر لأول قاص، وهو «الفارس»، الذي يروي قصة طويلة، يمدد فيها دستور الفروسية يقول تشوسر واصفاً إياه: كان هناك فارس فاضل شريف.

ومذ امتطاء مسهرات جواده في الصلوات الحربية كان ولوعاً بالفروسية معروفاً بالأخلاص والشرف والكرم وأداب اللياقة وكان مقدماً كل الإقدام في حروب مليكه بفخوض غمارها متفوقاً على كل فارس آخر وذلك في دار المسيحية وفي دار الكفر وكان دائماً مكرماً لصفاته النبيلة ولقد شارك في معركة الإسكندرية ضد قسطنطين ركم من مرة ترأى مائدة الفرسان مقدماً عليهم جميعاً في أمم بروسيا وكثيراً ما خاض غمار الغزوات في أقطار لثوانيا وروسيا ولم يظاهر مسيحي آخر من نفس الطبقة وحضر حصار مدينة الجزيرة بمسكة غرناطة كما حارب في غزوات بني مرين بالمغرب وأسهم في معارك آياس وأصاليبا في الأناضول عندما قصفته الجيوش التي انضم إليها واشترك في حملات عظيمة على ضفاف البحر الكبير وفي خمس عشرة معركة لامية وكافح في سبيل دينها في ثمانين ثلاث مرات في مبارزات فردية قتل في كل مرة منها عدواً وكان هذا الفارس النبيل قد رفع لواءه أيضاً دفاعاً عن ملك ضد كافر آخر في بلاد الأتراك وكانت فديته فدية ملك في كل معركة خاضها وكان إلى جانبه لواء حكماء وكان في سلوكه وأدبه في وداعة الفتاة البكر لم يتلفظ أبداً بكلمة منكرة أو بذية يجرج بها أي واحد من الناس طوال حياته فكان فارساً أصيلاً كامل الأخلاق وإذا عرضت لما كان يريدته ويمتطيه قُلت أن جواده كان أصيلاً وإن لم يكن

الترجوع في عالم الترجمة أمر عسير، تحفه المخاطر من كل جانب، ولا يعلم من يدخله كيف أو متى الخروج منه، رغم ما يمكن أن يكون قد تزود به من علم ومعرفة ومن ثقة بالنفس ويؤمن بل من منهج وطار فكري واضحين. ومن ثم يبدو لي أن من تصدى لنظريات الترجمة كمن يلقى بنفسه - طواعية - في بحر لحي عميق، ومن يحاول إجراء تطبيقاتها كمن يكشف عن صدره أمام ريح صرصر عاتية. ومع ذلك فالباحث بما جبل عليه من ركوب المخاطر، واجتياز الموانع، وبما فطر عليه من ارتداد الصعاب، واستكشاف المجهول، يتطلع دوماً إلى ما وراء الظاهر، مدحوراً بحب استطلاع غريزي، لما يكمن في بواطن الأشياء من أنساق تفكير، أو طرائق حياة، أو أنماط سلوك. لذا كان المترجم المغامر، الذي طالما أتهم بالخيانة، وكان من الأجدر أن يوصف بالأمانة والوفاء، وإذا كانت هذه القراءة التطبيقية.

وموضوع القراءة، كما هو واضح، يندرج في إطار الترجمة الأدبية إلى العربية، مما يجعل مسألة رسم الحدود من البداية أمراً ضرورياً، بمعنى أنه يتوجب علينا تحديد المراد بالترجمة الأدبية قبل الخوض في التطبيق على ترجمة الشعر. وفي هذا الصدد نقول بأن المقصود بالترجمة الأدبية قبل الخوض في التطبيق على ترجمة الشعر.

وفي هذا الصدد نقول بأن المقصود بالترجمة الأدبية نقل الآداب الأجنبية، وعلى مختلف أجناسها وعصرها، وخلفياتها الفكرية، واتجاهاتها، إلى اللغة العربية. ونسجد هنا المعارف والطوم الإنسانية الأخرى، حتى لا تقع في شرك الترجمة اللغافية، بفهموها الضعاف، والذي يسحب على كافة المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، واللغوية - إن لم نقل الدينية أيضاً - أو الترجمة الشفهية والكتابية، والتي تراكب كافة التعلقات الرسمية والخاصة، من نشاطات إعلامية، ومؤتمرات صحفية، وندوات علمية، وطلاقات نقاشية، وورش عمل بحثية، أو حتى الترجمة الآلية، التي شهدت تطوراً وانتشاراً ملحوظين في الآونة الأخيرة.

وعليه نقل الآثار والمؤلفات الأدبية الأجنبية هذه لمصلحة القارئ العربي، تحكما مجموعة من المعايير الموضوعية، كما أن ثمة شروطاً يجب توافرها في مترجم الأدب، لاسيما إذا تصدى لترجمة الشعر، من بين الأنواع الأدبية الأخرى، لفصوصية هذا الجنس، الذي يستقى وجوده أصلاً من نسجه اللغوي، مما واجه مترجمه دوماً بأشكالية طالما حاولوا التغلب عليها دون جدوى، وأعلى بها كيفية ترجمته، ومباهية المنهج الشكلي الذي يتعين عليهم اتباعه.

أجيب أن يترجم الشعر شعراً، مع الحفاظ على وزنه ونظام تقفيته؟ أم أن ينقل إلى ترجمة شعرية، أيأ كان وزنها وقافيتها، وفي كلتا الحالتين نتم

لعوباً كان يرتدى قميصاً من نسيج القساطل عليه بقع من الصدا من الزرد الذي كان يرتديه من قبل وكان قد وصل لثوره من رحلاته البعيدة سعياً إلى الحج.

إن ما تكشف عنه هذه الأبيات فقط يعدّ - في تقديري - سبباً كافياً لتحرير ترجمة «حكاية الفارس»، إن لم أقل مجموعة الحكايات ككل، إلى جانب - طبعاً - عدد من الأسباب الأخرى التي كان الدكتور مجدى وهبة على دراية بها. فمبدأً عن الزرقة اللغوية التي يتخلل بها وصف الشاعر لمكانة الفارس، وخصاله، وغزواته، التي أبدى فيها إقبالاً لا يبارى، التي قد تبهر مترجم الشعر، فيلنصرف عن المغزى الكامل في الأبيات، هناك تفصيلان في الصورة التي رسمها فرشاة تشوير للفارس، وهما - في واقع الأمر - حقيقتان تاريخيتان، دسهما الشاعر بين ثابايا الصورة الأدبية.

تكمّن الحقيقة الأولى في سلسلة المعادين التي أظهر فيها الفارس موهبته اللقبالية، وهي - كما وردت في الأبيات - كانت في مصر وروسيا وإسبانيا والمغرب والجزائر وتركيا، أى لم تكن في بلاد المسلمين أو صدهم فمضب، وإنما كانت - علاوة على ذلك - في بعض من أرجاء العالم المسيحي، ضد المسيحيين أنفسهم، مما ينفى عن الفارس كونه مثلاً قريباً للفروسية الصليبية، كما نشر بعض المدرسين صورة الفارس، وقد انخدعوا بأسلوب تشوير الماكس، أما الحقيقة الثانية فتنبذ في «زى الفارس»، التراث، الذي لا يمكن مقارنته ببراءة الفرسان العربي، ككثير التعقيد، شديد التأني، خاصة وأنه قد عاد لثوره من إحدى معاركه، ناهياً عن فرسه الذي لا يذكر الشاعر شيئاً عنه، سوى إنه «فارس أصيل»، وناهياً أيضاً عن أتباع الفارس، للذين كانوا ظلّه الظليل، وقت السلم، ووقت الحرب بصفة خاصة.

هاتان الحقيقتان - اعتماد الفارس للقتال في أى جبهة، بصرف النظر عن عقيدة من يمارك، ومظهره المزرى، الذي يثير الشفقة بدلاً من الإعجاب والاندهاش، إنما نوحيان - عدد مزاجيتهما - بأن ثمة تغييراً درامياً طرأ على شخصية الفارس، وعلى مركبه النفسى.

إن المترجم الفاهم فقط، هو الذى يستوقفه مثل هذا الأمر، بل ويتجمله يسأله عن أسبابه، فيلث خلف مجموعة الظروف الاجتماعية والاقتصادية، التي شهدتها الغرب الأوربي في تلك الأونة، وكان من أهم نتائجها إقرار طبقة جديدة من الفرسان، لا تنتمى إلى مجتمع الفروسية إلا بالاسم فقط.

جاءت في مقدمة تلك الظروف الحروب الإقطاعية، التي شبت إثر حرمان عدد كبير من الفرسان من الإقطاعيات التي كانت ضرورية بالنسبة لهم، بعد أن ارتبط مفهوم الفروسية بامتلاك الأرض. إذ سلبهم ذلك نفوذهم وأهميتهم، وحث من قدرهم ومكانتهم، فتحولوا إلى العوان والحرب للحصول على إقطاع. وعندما كثرت هذه الحروب الإقطاعية وبدأت تترق كيان المجتمع الغربى تدخلت البابوية لفضّها، بفرض هدنة مقدسة، ثم

الحديث، كيما تكتمل كل ملامح الصورة، وتتضح جلياً جدوى ترجمة مثل هذه الأبيات، على الرغم من محدودية عددها، مقارنة بمجموعة أبيات الحكايات. فعند النظر في حملات الفارس وغاراته على المدن سابقة الذكر تتكشف حقائق جديدة، أبسط ما يمكن أن توصف بها الغرابة والمجب.

ففي حملة الإسكندرية (١٣٦٤) - مثلاً - والتي قادها ملك قبرص، بطرس الأول، بحجة إعادة المدينة إلى سيرتها النصرانية الأولى، ولانتهازها قاعدة على الساحل لغرض حصار اقتصادي على مصر، والانطلاق من هناك شرقاً، لغزو سوريا وفلسطين، وغرباً لمعاركة الصغارية المسلمين في شمال إفريقيا، أثبت الفرسان - دون أدنى مواربة - كم الفوضى الرابض في نفوسهم، وكم اللصوصية والفرصة القابع في تكوينهم، لدى تحولهم إلى الخدمة العسكرية مدفوعة الأجر مضحين بذلك المثل الشريفة والتبلة والتي صارت أسماً بالية بمجرد أن انقسمهم هؤلاء إلى عصابات كبيرة من القلة المتعطشين إلى الدماء. فعندما خرج أهل الإسكندرية مسعشين ومهتلين، لاستقبال ذلك الأسطول الكبير، ظانين أنه أسطول تجاري، وقعت مذبة تقتصر لها الأبدان. إذ ذبح الفرسان النساء، ويقتروا بطون الصوامل منهن، وسرقوا الأطفال الرضع، وصربوا بالأولاد عرض الحائط حتى ازفقت أرواحهم، وقذفوا بالمستنين من فوق المباني العالية.

وبعد أن انتهى الفرسان من تلك المذبحة البشعة، سلخوا خبورات المدينة، ورحلوا بفنائهم، عند أول هجوم مصري منظم، مما جعل بطرس يصرخ بأعلى صوته: «أحصرتاه... لقد مات الشرف».

وفي حصار غرناطة (١٣٩٢)، بمينائها البحري الشهير، الجزيرة، والذي استمر عامين كاملين، لم يظهر الفرسان حرصهم على الغرض الذي جاءوا من أجله قدر حرصهم على منافعهم الخاصة. ولما وجدوا أنفسهم في ورطة شديدة، فروا هاربين، بعد أن حملوا معهم ما خف وزنه ونقلت قيمته، تاركين المدينة، دون تصريح من قائدهم الأعلى، ألفونس، فما كان من هذا

عادت ونادت بضرورة الإعداد لحروب صليبية، في الغرب الأوربي، تحت شعار محاربة الكفر والإلحاد، بينما كان هدفها وضع حد لدور الفرسان، بفتح أبواب جديدة أمامهم لامتلاك لقطاعات فلبى هؤلاء النداء، وسارعوا بالإسهام في

ذلك الصكر، عليهم يظهر من شجاعتهم، ويتكفون عن ملقاتهم القتالية، فيحصلون بذلك على أراض جديدة. ولما أخذت جموع الفرسان تغير على مواطن الحضارة في غرب وجنوب أوروبا، وتهدد مقر البابوية ذاتها، التي كانت قد أفلقت مضاجعها فدوح المسلمين آنذاك، وتقدم صحافهم من الشرق، فإنها سارعت برفع شعار الصليب من جديد، لصد الخطر الخارجي المتمثل في الزحف

الإسلامي، والتي كانت تعد له العدة بخجة تصوير المقدسات المسيحية، وللخصل في ذات الوقت من خطر الفرسان الداهم، الذين راهوا يكونون طوائف مختلفة من المعتالين، مثل «فرسان لازاروي»، و«فرسان هوسيفار»، و«فرسان تمبرلر»، و«فرسان الليونين»، و«فرسان الصيف»، و«فرسان الكانترا» و«كالاترافا» وسانتيا

جوا، قبل أن يقصوا إلى طوائف، شرعت في ممارسة نشاطاتها القتالية، وعاشت في الأرض فساداً، وصارت الكابوس الذي جثم على صدر القارة الأوروبية، وبخاصة عندما زحفت إلى أفنيون - مقر إقامة البابا، فما كان من ايربان الخامس إلا أن يفكر في الخصل نهائياً من طوائف الفرسان القراصنة، وذلك بالدفع بهم في حروب صليبية جديدة، غير تقليدية في الجيوب الأوربي والشمال الإفريقي. فكانت المواقف الحربية السابق ذكرها في الأبيات المترجمة، وكانت أيضاً تلك الصورة المقرزة التي ظهر بها الفارس.

غير أن المترجم القاهم النابه لن يتوقف عند هذا الحد، بل يواصل بحثه



إماماً كافيّاً بكونين الشاعر الثقافي، لاسيما وأنّه - كما هو معروف - أبو الشعر الإنجليزي، بخبراته الحياتية والأدبية، بل التاريخية أيضاً. فقد ميز نفسه من البداية كشاعر من الطبقة الأولى وكان على صلة وثيقة بالباطل والملكي، فشأ كأيّاه النبلاء، وتدرّب - على فنون القتال والفروسية، وارتحل في بعض دول أوروبا، وتأثر بأدبائها المتضام في تلك الآونة، من أمثال بوكاشيو وبيترارك، كما عاصر ثلاثة من ملوك إنجلترا، إدوارد الثالث، وريتشارد الثاني، وهنري الرابع، في فترة أجهضتها الأحداث التاريخية الجمة، منها حملات إنجلترا على فرنسا المعروفة بحرب المائة عام، ونفثي الطاعون، والعلاقات المضطربة بين إنجلترا وأوروبا البابوية، وقورة الفلاحين، والاعتبارات السياسية، وتقلبات الحكم، فانعكس ذلك بشكل غير مباشر على كتاباته التي بدت في ظاهرها بعيدة عن واقعها، وإن كانت تسمّر أغوارها، وبخاصة - بحكايات كاتنري،.

لقد تمخضت ترجمة الأبيات - في التحول النهائي - عن عدة اكتشافات مهمة، وذلك عند التعامل معها بثقافة موازية لثقافة الشاعر الأصلي نفسه، ثقافة قد تنقل إلى حد المورسجية، مدعومة بإدراك لأهمية عصرى الزمن والمكان، وبقدرة في الاستقراء واستجلاء الشئ في القصيدة الشعرية، عبارة على الوعي بتأثير ذلك كله في تبين حركة الأدب، وتأويل مسيرة التاريخ، وتفسير السياق الحضارى.

فموكّد أن ما كتبت هذه ترجمة الأبيات يؤثر في رؤيتنا لحضارة الغرب الأوروبى، بل في فهمنا لتاريخنا الإسلامى، إذ جاءت إلينا بأحد الدوافع الرئيسية للحروب الصليبية، التي تعرض لها الشرق المسلم، بعد التحول الدرامى الذى طرأ على مركب الفارس، وانفراطه في تشكيلات عصابية إرهابية، راحت تهدد كيان البابوية ذاتها.

فما كان لفل هذه الأمور أن تفصح عن نفسها إلا لترجم مخصص، له قدرة استدلالية، ووعى بأهمية الخلفية الفكرية للملم الأدبى، وله ثقافة عريضة تساعده على استيعاب التقليد الشعرى، الذى يتصدى له، مما يجعله قادراً على النظر إلى بعض الآثار الشعرية الغربية باعتبارها وثائق أدبية، ذات مغزى عميق، لا مناص من ترجمتها، انطلاقاً من إيمانه العميق، بأن الترجمة - عموماً - أحد أهم مفاتيح مفاتيح المعرفة، فقد فتحت نافذة - هنا - على مدى أعمىة الأدب وجدوى ترجمته، ومدى ارتباطه بالتاريخ، فالأدب في أبسط تعريفاته إفراز إبداعى لما يعنور المجتمعات البشرية، على مدى العصور. ومن ثم فإن دراسته تنطوى على ترجمة صادقة لمعطيات تلك المجتمعات الفكرية، على الأقل، في ظروف زمنية معينة.

لذا فحين نعرض للتاريخ عندما نقصدى لدراسة الأدب وترجمته. فالحقبة الزمنية المتعاقبة، بمختلف مناحيها، ثقافية كانت أم اقتصادية، إنما تشكل تواريخ الشعوب.

الأخير إلا أن استسلم وعدل عن غرضه الصليبي، بعد أن تأكدت خيانة الفارس المرتزق.

وفى غروتى أبياس وأصاليها (١٣٦١)، المدينتين التركيتين المسلمين، حيث تقدم بطرس الأول، ملك إسبانيا، سالف الذكر، بفارسه السفاحين بحراً، فوصلوا أولاً إلى ميناء أصاليها، شرع جنده في تدمير كل ما صادفهم، وقتل كل من وقف في طريقهم، ثم أضرموا الليران في قلب المدينة اللرية، وقذفوا بسكانها المسلمين إلى أنون اللهب ولا رحمة، دون أن تأخذهم شفقة بالمسلمين أو النساء، أو حتى الأطفال من لم يلق حتفه حقراً، كانوا يمزقونه بسيفهم. ولكن عندما توجه بهم بطرس - الذى تأكد عدائه الأزلى للمسلمين، تجاه أبياس، لم يرغبوا في مخالطة الأتراك الذى تجمعوا لملقاتهم، فحملوا غنائمهم، ولادوا بالفرار في مشهد مخز بشع، مما أصاب قائدهم باضطراب عصبى شديد، فنأمر عليه الفرسان، وسأل أحدهم، ذات ليلة، إلى مخدعه، وأشبع جسده طعناً بسيفه، ولم يتركه إلا بعد أن أجهز عليه، وأغرقه في بركة من الدماء. فكتب بذلك نهاية نموية، لصليبي دعوى، لقي حتفه على يد أحد الفرسان، الذين طالما اتبعوه كلما دفع لهم بسقاء، وحقق رغباتهم، وتمولوا عنه، مكشرين عن أنيابهم عندما اعترض طريق منافعهم الخاصة. ولم لا، وتلك كانت طيناع الفرسان الفاسدة، التي تبرزها ترجمة الأبيات تدريجياً، أمام قارئها، من خلال ذكر تلك الممارك الصليبية غير التقليدية، بل تبلورها بذكاء بنهاية الأسهلال، عندما نصف هيئة الفارس.

ولعل أزعع هنا أن الشاعر يقرر أن فارس عصره نتاج زمن طويل، من الصراعات الإقطاعية المادية، والأحوال الاقتصادية المتدهورة، كان منبع خذى على المستوى النصراني الأوروبى، لا على مستوى الجوهر فحسب، وإضا على مستوى الظاهر أيضاً. إذ إنه يندى كمرزق قفير، معدم، ذى زى مسخ، ودرع تلوه الأفتار. أى أنه يهتله العامة معززة إلى أبعد حد، تماماً مثل سلوكياته وخطاياه، التي رما يحاول أن يكفر عنها، كما يوحى الشاعر، بزيارة أحد الأسهلال المقدسة في كاتنري.

ولا أشك لحظة في أن من يترجم هذه الأبيات، دون أن تتوافر لديه الدراية الكافية بالأسلوب الشعرى الشعرى، بخلفية الشاعر الثقافية الفكرية، ويمعطيات عصره على اختلاف مناحيها، بل بحركة التاريخ، لن يتوصل إلى تلك الحقائق، لأنه - ببساطة شديدة - سوف تقع في دائرة سمر تفسر، الشاعر القصصى اللقى، فيساق طواعيةً خلف تصويراته العبقورية للنفس البشرية. فاستهلاله - الحكايات، تعدّ - في تقديرى - بمنزلة خلاصة الأسلوب التشعرى، ذى الخصوصية الفريدة، في دقته ورشاقته خجاله وسخريته اللادعة، التي راح يرسم بها أبعاد شخص حكاياته، بعد أن نصحت لديه رواء، وتندنت قلوبها، فجاء كل قاص مستخدراً في ثوب فضفاض من الرقعية والإفئاع الأدبيين. إلا أن الاستهلاله توجب، من ناحية المحتوى التصورى، بموتيفاتها المشبعة فكر الكاتب، نتاج خيالاته الحياتية، بعيدة المدى، وبخاصة فيما يتعلق بالموقف السياسى والدينى في عصره. ويوجه ذلك مغلفاً نغمه تطرى وتنقد في ذات الوقت، تغالى في المدح والثناء، ثم تهدم صرح الإطراء بمعل الناقد الجرى. ولا يتضح ذلك إلا لمن يقرأ ما بين السطور، ويغوص في بحر التصوير الشعرى، باحثاً عن المعنى والمغزى المستورين، الحقيقيين، لا الظاهريين الزائفين.

إذن لن يتيسر للمترجم متدق الشعر، أو المترجم الشاعر، أن يقف على حدود التجربة الشعرية هذا، مدركاً أعميتها القصوى كونية أدبية، إن لم يلم

سلطة النموذج: ثنائية الحلم والواقع

د/ عادل ضرغام

الأساس، ومن ثم فالسارد المحدد - أو البياض المحدد - قد يخالطه يقينه مالمدة فنامحل - وإن كنا لا نملك ترف الإبداع أو الانعزال عنه - مع الواقع البرجماتي الحديث، والذي لا يفصل - في ولادته وأثاره - مع طبيعة العصور الحديثة، التي أضفت نوعاً من الشك في الحقيقة المعرفية لدى الفرد، وأثرت - أيضاً - في جزئية مهمة تتعلق بمعرفة الإنسان بذاته.

فإذا تأملنا عنوان المجموعة «لعب الحمام» فسوف ندرك أن العنوان يتمحور حول حالة خاصة من الانعقاد في أسر الواقع، لأن «لعب الحمام» سوف يؤدي دوره في إضفاء حالة خاصة من الفطرية المجدول عليها الحمام، الذي يأتي رمزاً - في ذات القصة التي تعمل عنوان المجموعة - لحالة الإدراك الأولى التي لا تنفصل عن التهوريم العالي، فالسارد في هذه القصة يرتبط بقصة حب مع ابنة عمه، وهما في تلك السن - مثل الحمام - يحلقان في فضاء واسع، لا يدركان طبيعة الواقع، الذي يصحح بعد ذلك عن تصادم بين الأيونين. فالصورة الأولى تتجلى في قوله معبراً عن الإدراك التهوريمي المحدد والمحدود، «كنت محمولاً فوق جناحي طائر، وبين نفريدي عصفور، تصحيتي، تصاصع عيناى عبورنا السوداء، ونكمت في مشاعري، وأفيس كاللهر، أو كالباسين براحة الزهر، وأحلم أن يأتي يوم يصمنا في أحضانها، وننعم ملها ينع الحمام في بؤيا».

إن المعرفة السابقة البينية على الإدراك المحدد والمحدود، والتي تتمدد من خلال إطار فكري معين، لا تثبت أن تصطم بالواقع وتترك بصورته وجهامته، والمتمثل في الصراع العالي، والمرتبط - حتماً - بمسرحية «رومي وجوليت، لشكسبير» ربما انشطرت أعصابي، انقسم قلبي، بينما رأيت عنى يمان خرج الروح إلى بارهاى... وقام جدار بيني وبين هدري.. ولم نعد نغنى الحمام نلقاه فقط، وهو ينع حبب أو نكديم تصويرها فقط، وإنما هي ناقصة لا تكفى بعرض قصة الحب أو نكديم تصويرها فقط، وإنما هي تلح على جزئية مهمة، بحيث تغدو قصة الحب الأساسية التي تعبر عنها نواة تصنع للبناء عليها - ومن خلالها - بحيث تكون إطاراً معرفياً يتجلى في النمو المعرفي أو الإدراكي النظامي للسارد، وهنا تصبح تجربة الحب رمزاً لخطية معرفية إدراكية أو تهوريمية، وتبدأ هذه التجربة في القليلة قليلاً عن ذهن السارد تحت تأثير الانخراط في الواقع الجديد بفعل السفر، والانتماج في واقع جديد، حيث يتعرف السارد على أجد وأخته وأمه، الذين يشكلون معاً واقعاً جديداً على السارد، يتجلى في قوله بعد زيارته لهم «وشرت وشعرت بما أرقما جديدا على السارد، يتجلى في قوله بعد زيارته لهم «وشرت وشعرت بما أرقما جديدا على السارد، يتجلى في قوله بعد زيارته لهم

أنتى سأخرج من هنا مختلفاً، ولم أرفع أن يكف الماضى عن دويه في داخلى... أين أنا من الكون، تملت منى أحزان، وضحتت من قلبي، وسمعت موسيقى جديدة، وخرجت من نفسي إلى شوارع الزمالك، وإلى هؤلاء الصنفين حويلي، ومرجهم... أحسست أنه أقوى من الحر، وكانت تتناهى لحظة أشعر فيها بسناجتي».

إن الانفتاح على الواقع الجديد بما يظه من أفق مغاير، يمثل للسارد نمواً معرفياً، يشعر من خلاله بالثقة في ثوابته الأولى، أو بالسناججة على حد تعبيره، كما جاء في الاقتباس السابق، وهذا السارد - أيضاً - يدرج طبيعة الاختلاف بين الصورة المعرفية الأولى والصورة الجديدة المنعسة في الواقع إلى حد بعيد.

غير أن ملامح اللحول في تكوين الإطار الخارجي للسارد أو الداخلي لا تتم بهذا الوضوح الفارق، بين صورة قديمة وأخرى جديدة، أو بين تكوين

إن سلطة النموذج مصطلح يتمحور حول صورة الذات الإنسانية بصفة عامة، والذات المبدعة بصفة خاصة، فحين ترتبط الذات المبدعة بنموذج لها مقترح للتحقيق، يصبح له سلطة تؤثر في الإنسان العادى - فضلاً عن الأدب - بحيث تؤثر في حركة الإنسان، وتجعله في انحاء دائم تجاه ذلك النموذج، ومن خلال ذلك الانحاء تتخلل الذات الإنسانية عن ثوابتها المحددة والمحدودة في الوقت ذاته.

فالإنسان في معرفه - أو في إدراكه - لمعطيات الواقع، لا يظل أسور صوره واحدة في ذلك التعريف أو في ذلك الإدراك، وإنما يأخذ الإدراك صوراً عديدة متوالية تحت تأثير التراكم المعرفي الدائم، بحيث تبدو الصورة الأولى للذات الإنسانية والمبينة على إدراك تهوريمي للواقع متباينة - إلى حد التناقض - مع الصورة الجديدة.

سلطة النموذج - تبعاً لطبيعتها التي ترتبط بنسق آمول غير محقق، أو بصورة متخيلة للذات ليست متاحة واقعاً في اللحظة الراغبة - مشدودة إلى ركنين أساسيين هما: الواقع بكل تناقضاته والحبابة بكل توترها من جانب، والحلم الذي يعنى على تناقضات الواقع نوعاً من الاتساق، الذى يخفى - ولو جزئياً - تناقضات هذا الواقع، فالعلم يضع قشرة دقيقة على تناقضات الواقع.

رما كان التمهيد النظري السابق ضرورياً، ونحن نتناول مجموعتي «لعب الحمام، والرياح والسكنية، للذكور أحمد دره، حيث تتجلى من خلال قراءة المجموعتين سلطة النموذج بوصفها أفقاً للعلم، أو أفقاً للانتظار، أو أفقاً لصورة الذات التي تتكون تدريجياً، إما بالفشل في الوصول إليها، أو بالوصول إليها، لأن النفس الإنسانية في انفتاحها على صورتها المتخيلة لا تقف عند حد، وإنما تظل في لهايتها - إن حققت الصورة المقترحة الأولى - إلى صورة جديدة، ويتجلى - أيضاً - من خلال قراءة المجموعتين ذلك الصراع الدائم بين صورتين للسارد، بحيث تبدو الأولى فطرية تقدم على معرفة تهوريمية في الأساس، ولا تقم على معرفة يقينية جوانية قائمة على تجربة معيشة، وتبدو الأخرى واقعية تبين الصورة الساردية، لأن الذات الإنسانية، في تعريفها على الواقع الجديد - قد فقدت ثوابت المعرفة التهوريمية الأولى، بل تصول الإيمان بهذه الثوابت إلى الشك في وجودها أو تحققها. فالمعرفة التهوريمية - التي تنبع من الفطرة الإنسانية، وتفرق من الشر وتتوحد مع الخير في إطار مثالي - تتكون من شيئين أساسيين يشكلان رؤيتها للحياة، هما السواد والبياض أو الخير والشر.

وهذا التحديد للسارد لنمطاتها الأساسية، يدل على محدوديتها، ويجعلها - فوق ذلك - تتصامم مع الواقع أو مع الحياة التي لا تؤمن بهذا التحديد الصارم للمفاهيم، فالواقع - وهذا شيء طبيعي - لا يبقى على هذه الثوابت المثالية للسارد، القادماً المعلوم بخلفية معرفية تهوريمية أو فطرية في

معرفي تهويي وتكون معرفي قائم على التجربة المعيشة، خاصة إذا كان الحديث يرتبط بمنأى فكرية لا تنسج بهذا التحديد المصارم، وإنما تظل الصورة الجديدة - بالرغم من تباينها مع الصورة القديمة - تمثل بقايا وأثراً من الصورة القديمة. وهذا التكوين المتحد المتناسق والمتراكم للذات الإنسانية بصفة عامة والساد بصفة خاصة قد يحمل في بعض الأحيان أثراً للذات بين الصورتين أو بين المعرفتين، يتجلى هذا الصراع حين نطالع قوله المبر عن توزعه بين صورتين أو معرفتين، ولم أكن متأكداً من مشاعرها بالضبط - يقصد ناني شقيقة أمجد - لكني أعرف نفسي، فقد كنت أجتذب نحوها دون إرادة، ورغم امتلاء قلبي بأحلام الماضي، وهدير - أبنه عمه - إلا كنت أمني إليها (....) فأنا لا أكف عن التفكير في ناني وهدير، وقد وصلا في نفسي إلى مكانة متساوية، مما جعلني أكثر اضطراباً، أن «ناني» تنمو بداخلي بسرعة مذهلة.

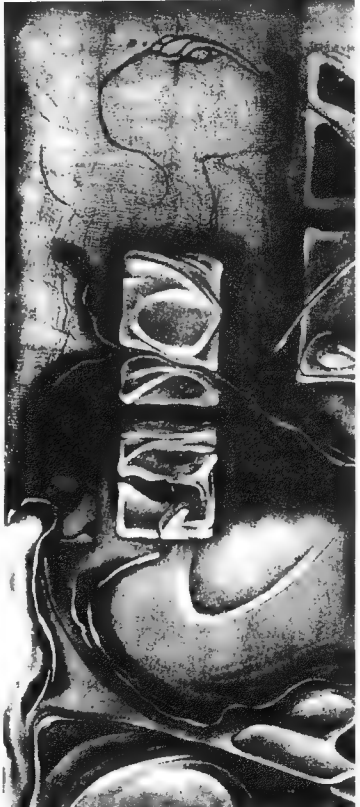
لحظة التحول

إن المرحلة التي يقدمها للفاصل في الاقتباس السابق تعبر عن حالة صراع خاصة في التكوين الإنساني، هي لحظة الانسلاخ من جلد قديم وارتداء جلد جديد، أو لحظة التحول من صورة إلى صورة، وهذه اللحظة بما تحملها من حالة الصراع تتجارب إلى حد بعيد مع الحالة المعرفية الجديدة التي تعتمد على تجربة حياتية، كما تجلى في نهاية الاقتباس. ولكن الانحناء إلى المعرفة الجديدة - تحت تأثير التحول من مطلق مثالي إلى مطلق حيائي غرائزي - لا يتم إلا بعد سيادتها على التكوين الإنساني للساد، وانتهاء صورة أو أثر التكوين الأولى أو البدائي. يتجلى ذلك في جزئية مهمة من النص تبرز الفحول الإنساني «ماذا جرى لي أين نطلي القديم، أين من مطعم في الوجود لي غير الاستغراق في السمعة الجديدة حتى أدنى، فلا أفيق إلا على الغرق، وصممت على ما في نفسي، وهجرت حبي، وطوفت الممام.. بالدار والقهر الفادح، ولم تسكت زبيدة ذكرتي بهجير، فتحت كتاب الماضي الجميل، وأفرجت أمامي تفاصيل نبضاتنا القديمة».

والقصة في تعبيرها عن المنحى الفكري والمتعلق بمدارات التحول من صورة إلى صورة أخرى، لا تترك لنا فرصة التأمل بمفردنا والوصول إلى تلك الحقيقة الفكرية، ولكنها تقدم لنا ذلك المقطع في نهاية القصة، الذي يعبر عن فقد الصورة الأولى المعتمدة على الإدراك الفطري، ووجود صورة جديدة، لا تتم بالواقف الفطري أو البدائي مع الواقع، وإنما أصبحت صورة جديدة، مهمومة بالذات أو بالصراع تحت تأثير شهوة الإدراك المعرفي «وما تراه ذلك العائد.. إلى الطريق، إلا وتبسم في خيالاته الأحلام الضائعة.. أن يفيق.. لم يعد الحمام يشاق إلى البدائي، ولم يكن بين نفسه سوى صرام...».

ويظهر المنحى الفكري ذاته والمرتبط بصورتين للتكوين الإنساني للساد في قصة الغربة (ص 119) حيث يشعر السارد بمغاييمه الفطرية المحددة والمحددة بالغربة في الواقع الجديد بكل تجلياته، وتتجلى الغربة في صورة البطال/ أو السارد المعاجز من الفعل، في مواجهة واقع ونموذج مغايرين يفرضان نفسيهما بقوة على صاحب هذه المعرفة، ولا سبيل إلى تمثيلهما إلا بالانزواء في إطار هامشي يأخذ الحياة من أيبر جوانبها، والساد في هذه الحالة، يندثر بالانزواء الذي يحقق له تواصلًا مبنوياً مع الواقع.

إن انفتاح الذات الإنسانية على الواقع بكل تجلياته، الذي أقصى إلى



الخطوة، تبعث في نفسي زهواً غير عادي، كلما أنظر لوجهه أذكر... ما فعله يوم احترق بيت امرأة عجوز تعيش بعفردها، ويوم الحريق رأيت بشير يطير كالنسر فوق الأسطح حتى قفز إلى حجرتها في أسفل البيت، ومعلها وعاد بها بطير،

إن القارئ المتأمل لشخصية «بشير» سوف يدرك بسهولة طبيعة ذلك البطل الأسطوري القادر على الفعل، وسوف يدرك - أيضاً - ذلك التعامل إلى حد بعيد بين صورة بشير وصورة عبد الناصر، أوجى لنا بهذه الدلالة مجموعة مرشادات، منها التشابه الأسمى المقصود للبطل (بشير الناصر)، ومنها - أيضاً - التشابه في التكوين والسمات في الاهتمام بالآخرين، ومتم: - أيضاً - أغنية عبد الحليم - عدى النهار - المرتبطة - حتماً - في وجدان المثقلى، بالكمسة ومنها - أيضاً - تحول بشير إلى حلم - مثل عبد الناصر - في قوله بعد غرق بشير: «يا بشير يا حلم هذه البلدة، ذهب ألف غريبك إلى الجحيم، ولا تذهب أنت، كان يمد يده، والمستغيث يصمت ويتلشى صوته تماماً...»

ومن الصور أو التجارب التي تشكل سلطة النموذج أمام السارد في جميع «لعب الحمام» التي يحاول السارد تحقيقها طلياً أو انتظاراً، صورة المرأة النموذج التي تتلوى على التحقيق، ففي قصة «أحداث ليلة عيد الربيع» تبدو صورة ناهد محاطة بهالة تجعلها صورة ندد عن أي تصور واقعي. وتلمح من خلال هذه القصة طبيعة تولد هذه التجربة التي تقوم على التهميم العالي، ولا تقوم على المعرفة الحقة. إن طبيعة التربية في الأمم الشرقية أو العربية تضع حاجزاً سميكاً بين الولد والبيت، هذا الحاجز كان سبباً أساسياً في وجود بوادر الهالة والتفديس، وبوادر المغامرة في إدراك البطل أو السارد لطبيعة المرأة الواقعية، التي تنوق إليه كما يتوق إليها.

يبقى جزيئة أخيرة تتعلق بالبطل الهامشي، والذي صوره الكاتب في قصص عديدة، مثل قصة (بطاطا)، وقصة «قلب الزمان» الذي سرر فيها تطلع البطل الهامشي ومشروعية حلمه في الاندماج بالواقع المحيط، أو الحلم الأرقائي من طبقة دنيا إلى طبقة أخرى عليا، وتلج القصة على انيات مشروعة الحلم، حتى بعد التيقن من موت الحلم منطقياً.

ففي هذه القصص يتحول البطل الهامشي الذي يأخذ الحياة من أسير جوانبها، إلى محرك أساسي للقصة، ويتحول سلطة نموده إلى أمل بعيد المآل، ويختلف بين النموذج باختلاف طبيعة البطل الحقيقي في القصة. ففي قصة «بطاطا» يصيح الحصول على حذاء جديد للبطل أملاً بعيد المآل، وبعد أن يتحقق ذلك الأمل يسير مختلاً للصلابة، ولكنه يفقد ذلك الحذاء، لوفصيح المعنى الدلالي للقصة، عن صعوبة الانزلاق عن الواقع حتى لو عاش الإنسان في إطار هامشي...

إن مجموعتي «لعب الحمام» والرياح والسمكة، تفصحان عن منحى تعبيرى في إدراك سمطيات الواقع من جهة، وفي ارتباط ذلك المنحى التعبيري بالذات المبدعة، فالقارئ المتأمل للمجموعة الثانية على وجه الخصوص سيدرك أن هناك ميلاً لمحاولة تقديم صورة أقرب إلى «لادنة» أو - على الأقل - صورة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالذات.

صورة جديدة، فقدت ثوابتها الأولى، ويؤثر تأثيراً مباشراً في استثناء هذه الذات إلى صورة متخيلة لها تحاول تحقيقها، والذات الإنسانية في استثناءها إلى الصورة المتخيلة - أو إلى سلطة النموذج - تتحول إلى ذات متحركة أو إلى إنسان جديد مغاير عن تكوينه البدائي، فهذه الذات تقع في أسر دائرة مغلقة حول نفسها، بجلى ذلك في قصة البندول، حيث يتحول السارد إلى عقيب من عراب الساعة المتحركة واللاهة والتي لا تقف أبداً، والتي ترمز إلى إنسان العصر الحديث، المرتبط حتماً بالوقت، الذي يفقد طبيعته الأولى تحت تأثير هذا السعي المحموم، ومن ثم يأتي التساؤل في بداية القصة: (من؟ أنا؟ ٩٠.. ٩٠) تساؤلاً منطقياً، لأنه يحمل مدارات التحول أو طبيعته بين صورة وصورة تصل إلى حد الإنكار والمغايرة، وتأتي الصورة القديمة في نهاية السيرة معبرة عن انكارها للصورة الجديدة التي وصلت إليها الذات الإنسانية تحت تأثير السعي المحموم للصورة الذات المتخيلة، وتحت تأثير البرجمانية التي تدفع طبيعة العصر في قوله: «أنا أعلم أنك إن تفرغ لكى متأكد أنك يوماً ستسعى للاتصال بى هذا رقم تليفونى بالسكندرية...» لست متأكد منى، ولكنه يوم قريب... لأن كثيراً ممن سيفك سعاداً يوم أن غصبت عليهم السلطة... أو عندما شعرت أنها ليست بحاجة إلى مقالاتهم.

إنه صوت الذات الأولى، التي فقدت طبيعتها، وتحولت - تحت تأثير طبيعة العصر والزلزال المحموم معه - إلى ذات مغايرة، وتساؤل - بالرغم من ذلك - أن تعود إلى صبرتها، وترتد إلى طبيعتها.

الصورة الجديدة للذات

إن الصورة الجديدة للذات تتولد تحت تأثير الزلزال مع الواقع، وهي في نزالها تحاول أن تجعل الواقع يستجيب لمنطقها البديانية المحدودة والمحددة، ولكنها - نظراً لطبيعة الالهام والغموض - لا تنزى في هذا الواقع، وإنما تتأثر بهذا الواقع إلى حد يشبه الانسحاق، وتنفذ من خلال هذا الانسحاق منطقاً أساسياً، أو - على الأقل - تنشق في مدعى صدق هذه المنطقات، يظهر ذلك في قصة «الطائرة من ورق» ففي بداية الفصل تتجلى المعرفة اللسارد، فلقد كانت الدنيا تلك البهرا، وأن بعد هذه حافة السطح، ونظرت بشي من الدهشة للكون، كنت أصابح نفسي، وأنا بطر ارتدى جلباباً نطيفاً. ولكن هذه الصورة الدلالية أو الإيمان المطلق بالثوابت، لا تلبث أن تتغير تحت تأثير طبيعة العصر الحديثة، ويحل محلها نسبية الحقيقة أو نسبية المعرفة، وذلك بعد تجربة طائر الزور التي تحطمت، فأفقدته هذه التجربة يعني، واهتدى التجربة المنيرة النغة في كل شيء...

وقد أسرنا - قبل ذلك في بداية الدراسة - إلى أن فراه انموجعين فد طرح المنطقى مفترحات دلالية للتحول إلى تناليمه، ففي هاتين المجموعتين - فضلاً عما أشرنا إليه، وتباؤناه سابقاً حول الصراع الدائم بين رؤية فطرية وروية وقصة لمعطيات الواقع - يمكن أن يلمح سلطة النموذج المتفكرته للذات، والتي يمكن أن تدور في إطار أخرى و شخصيات عديدة رصدها السارد، ففي قصة «أحداث ليلة عيد الربيع» يفقد البطل سمات للبطل الأسطوري القادر على الفعل، والذي يتضرر إلى امتأ الآخرين وأمانهم قبل أماله وأمانيه، وفي تصوير هذه «لنخصية بشير» تبدو ملامحه عبر عادية، مغايرة لملامح الآخرين، يحنى من حلاتها سمات عبر عادية، يا لك من إنسان يا بشير، كانت سمته المحفوظة...

نوة الكرم رواية الأسئلة الكبرى

شعبان يوسف

مطابع القديس

لا تكمن أهمية رواية «نوة الكرم» للكاتبة نجوى شعبان في الحكايات المدهشة والغنية التي تتالي على لسان الشخصيات الروائية، أو التي تفرضها الأحداث العجيبة في الرواية، أو تأتي بين تداخلات الحكاء/ الراوية ذاتها، بل تبدو الأهمية - بدايةً - في التركيب المعقد/ المسلسل الذي تتساق فيه كل عناصر الرواية، الحكايات والشخصيات والأحداث، وتتباطئ في نسج فني وتنتهي بنا إلى عمل روائي ثري وغني ومزدهم بتقنيات وعادات وتاريخ وأفكار، ليس ذلك عرضاً أدبياً، روائياً لمرحلة تاريخية، ولا تسجيلاً لوقائعها، وليس رسداً - أيضاً - لأحداث هذا الزمان، وإن كان التسجيل والرصد لا يخلوان من ممارسة إبداعية، فالتسجيل والرصد الروائيان لا يلعبان دور الكاميرا المحايدة، الكاميرا التي تعرض دون ذكاء، وأعتقد - حتى - هذه الكاميرا لم تصبح موجودة الآن.

لذلك فنجوى شعبان الكاتبة والراوية ليست ملتزمة أو مقيدة بأمانة المروء/ المروء، ولا تدليسه في بعض الأحداث، ولا تصفه الواقعي في عرض الأحداث، ولا انتقائيه المغرض، إذا الرواية - هنا - تنطلق من فكرة افتراس الوقائع واشتباك معها، ليس لخلق تاريخ مواز، بل لإفلاق الأحداث وما استقرت عليه الثقافة، إنها تفتقر وتشتك مع الوقائع، في مبرراتها الدقيقة، وفي كليتها، بمخيلة إبداعية تكاد أن تكون هي رؤية الرواية والرواية في أن واحد مخيلة - أيضاً - ليست بريئة، وليست سابقة التجهيز، فممارسة النشاط الخيالي، وإعماله في مادة تاريخية، معلوماتية شبه اليقين، مرتبطة - أساساً - بعملية التحقق الإبداعي، والتمازج على تنوع الأجناس الأدبية والفنية، وكلما لاحت للمبدع ثبات وسمعية، وأبدية وبقية عناصر هذه المادة، كلما أغرت به بإفلاقها، وهز ثباتها، وطرح الأسئلة عليها، وتفجير كل طاقاتها، وقضح السمكت عنه والمتراكم معه في تلك المادة، وهذا ما استطاعت رواية «نوة الكرم» أن تخوض غماره، والرواية هي مقدمة لأسئلة مغلقة، والإجابة عن هذه الأسئلة ليست هي القول الفصل، أي أن الأسئلة لا تحتاج إلى إجابة، بل تحتاج إلى طرح أسئلة أخرى.

إن شخصيات «نوة الكرم» لا تعدى أن تكون شخصيات روائية - حسب - بل تعدى وتجاوز أسئلتها المحصورة في فترة تاريخية معينة، إلى مسالة الزمن السابق لهذه الفترة، واللاحق أيضاً دون أن يعني ذلك أي إسقاط أو ترميز على الفترة المعاصرة، فلا نستطيع أن نحتمس «إيل الكحكيبة» أو سنانة «شخصيات روائية تلعب أدواراً مسرحية فقط» أو الترحمان. هذه الشخصية العجيبة، شخصية تطرح سؤال المقف في أشكاله وتطورات وتصوراته وإقدامه وإدباره، وشجاعته وإخفائه لهذه

الشجاعة، دون أن تكون تصورات وإبداع المخيلة الروائية وضعت نقاطاً أخيرة وخاتمة لهذه الشخصية.

السلطة والعقاب

وإذا طبقنا فكرة «فوكو» في «السلطة والعقاب» سنقول على هذا النوال: لا توجد أي سلطة - نسبية كانت أو مطلقة - إلا وكانت هناك مقاومة، هناك دائماً سلطة تتمترس خلف قوانين وديناميتر وقرارات ومراسيم، خلف سفار ديني، وذرارح أموية، وأبعاد أخلاقية، كأنها هي المامية والمحافظة على روح الشعب، وبالتالي توجد - دائماً، أبداً - اختراقات بأشكال لا تنتهي، كل عصر له أشكال مقاومة، والمرأة لها أشكال مقاومة، والمثقف - أيضاً - له أشكال مقاومة، ربما تكون العلاقة معقدة بين مدارس السلطة، وأشكال مقاومتها في حين من الأحيان، ولكنها اكتشاف هذه العلاقة أو التناقض نستطيع أن نتلمس في تطور وتفاقم تلك العلاقة.

«لؤل الكحكية» الظل الدائم لكل شخصيات الرواية، الهادئة والمعايلة والرائية، والتي لم تخط نفسها بمسألة، فقط تحت قسوة السلطة تختلف أشكال مقاومتها، «لؤل الكحكية» أي سائمة «الككة» تصطم مقاومتها بسلطة مختلفة في شيخ الكحكيين ثم المصعب، الذي يدبر لها قومة الفسق عند ما دفع ببعض قطع من الككة لشيخ الكحكيين، قال: انظر.. أخذنا شيخ الطائفة في هذه كائنا رزنها، يفت جزاء من الككة ليعرف مدى الانزمام بالقيادير وبأنها ليست متحجرة، تزوب يضطغ خفيف بين أسانه ولسانه - زعق المصعب: انظر.. هنا فقط نديه.. أي شيخ الطائفة - ماذا؟ ثم راقصة تعمري جزلياً في رقصة اللذعة، رجل يخاصر امرأة، جسد أنثوي فروعوي عار، غزالة وأيل في عداق لطيف، مملكة من الفصايرين في قبلة.. ويغاي على ذلك يندم الشيخ، المتضرل في مواظبه وفي سلطته المزدوجة، الدينية والأخلاقية: إنه لفسق..

«لؤل» هذه العائش كما يدعواها الشيخ تفرد أنواعا متعددة للمقاومة بدءا من أن تلعب دور «شهرزاد»، وتتستر خلف المكايه/ الكي، كنظام تسيرل فيه وتختفي من طغيان الآخرين: «كان يا ما كان فيه راجل وحرمتيه، والرجل اسمه السيد «بصل» مجوز بفت عمه بدور بصل» ويلهم طرائيس البحر، جبار الزمان على عيلة بصل، اللي كانت عيلة مسنورة كل أطيائها تزرعها بصل.. في سنة من السنين مقدرش يدفعوا جباية العظم، وسنة ورا سنة تراكمت عليهم الديون، باعوا أرضهم لكن مش كفاية.. إلخ، ومرة أخرى بالهروب من طغيان شيخ الطائفة.. والخفي في ملابس غلام، مرة ثالثة في أشكال مراوغة متعددة.. هذه الأشكال التي تخنفي تحت مخزون الأمثال والحكمة الأنثوية، وهي تلعب دور «شهرزاد» الضمعي، ويندك تساعد الرواية على تخنفي عبر أنجاز دورها كشهزاد.. الظل الدائم للأحداث والشخصيات والوقائع..

أيضا «سنانية» شقيقة «لؤل» ونقيضها، أو - على الأقل - المختلفة، والتي تدافع عن أنوثتها بأشكال اقتحامية، متعدي الدور المرسوم لها عبر العادات والتقاليد والمقولات والفكرليات، إنها تتحرك ضد أفكار قاهرة، وسلطوية، في ظل سلطة تنق طولها مصاحبة اللداء الذي يرتفع في سماء دمياط: «يا خلائق دمياط، للزاما النسوان في دورهن، وإذا خرجت امرأة سيماحب وإيها، وإذا لم يكن لها ولي مستنوب وتجرس في شوارع دمياط المحروسة، يا أهالي دمياط تعرفون أن النساء حبات الشيطان، فمن ظهرت

منهن بالقميص الملوكي من جديد، رجعت، وعلى النساء حين يقفن على أسطح البيوت مدارة أجسادهن ما عدا الكففين، يا خلائق دمياط، لما ظهر وباد القميص الملوكي القصير، أجمع المشايخ على أن الله، سيستزل لعناته على مصر أقرب مما تصور..

«سنانية» التي كانت مهمتها لكسب الرزق هي ملحن الجيوب للجارات، وتقمشر الفول السوداني التي قبل تميمه، ثم لتس تطيق باع اللبن الذي علق ساخراً منها: زى عود القصب المصروص، لأحقة لحمة، ولا حتى شقة.. وبعد عامين علما رأته قادمة على بطنها، وسلطان اللبن الكبير: مدغليا على جانبي بطن البغلة، ابتسم بخفت وقال بصوت عال: «لؤل البوصة» تبقى عروسة.. فامسكت - سنانية - كالبصيان بالبغلة، وأصابت بغلة بالغة حدقة البغلة التي فرغت وجرت مهاجبة من فرط الألم، فاندلق اللبن من السطون. وراح ليسقي الرمال.. بالطبع لا تخفى دلالات هذه الحكاية أو الواقعة المتنبية والمزدحمة بمعان متعددة وبالتالي لا تفلت من أن الرواية تدبر ما يسمى «بصراع الإرادات» بين سلطات متعوجة، سلطة الذكورة المتصرية في أشكال اقتصادية وتجارية وعائلية، في قهر أنثوية متمزجة بفقر عجائبي ليشكل بيئة تحوية كاملة لمجتمع منهار ومتهدم، في لحظة تاريخية نوعية وتكاد أن تكون لحظة استثنائية في التاريخ، وقاصلة.

أشكال المقاومة

أشكال المقاومة لا تنتهي.. والرواية تنصت جيدا إلى نبض هذه المقاومة عبر أفرادها وجماعاتها، وتتقن حكاياتها بدقة، حتى التقديم الذي تصدر به الرواية -قالت إيزيس: «أنا ما كان، وما هو كائن ومن سيكون.. وما من إنسان فاحذر على ريف برقمي..»- تعجب متساملة «البيت» الحقيقية نفسها كذلك؟.. إيزيس هذا هو صوت المقاومة الأبدى، المتجسد في النساء المنشدات للعدل والتحقق الإنساني والأنثوي، أو بشكل أدق الإنساني/ الاجتماعي/ الأنثوي، لأنه لا انفصال ولا مواجهة بين هذه العناصر، النساء اللاتي يجمعن في فرح وفي غنج وفي هياج عارم، مجبرات عن أنفسهن، مقاومات لكل أشكال الفقر والحر والإعلاء.. ويجأرن بأغان - أيضا - تنتظم داخل متن حركة النرد.. فيغنين:

قلت لها ياسني أوريني
على بطنك وفرجيني
قالت لي روح يا مسكيني
دى بطنى عجبن خمران
يا عيني
قلت لها ياسني أوريني
على أوركك وفرجيني
قالت لي روح يا مسكيني
دى أوركي عمود ورحام
يا عيني

وأيسر الاختيار والانتقاء وهنا - لا يخلو من الذكاء الضمعي في إطار تشييد عملية إبداعية ذكية إلى حد بعيد شخصية الترجمان ذاتها، شخصية فريدة وانتقائية.. وتختار ماذا تقول وماذا تفضل، في جلد متعدد ومتعدد دائما بين الثقافة/ التهمة ومحاولات تمسكها ونفيها معاً، هذا الترجمان المتلبس دائما، والمتقلب في جمره وعيوه من جانب، وفي جمره الطفانيات

الكتاب / صلاح عبد الصمد / مصر



تشديد كافة الذرائع
لبقاء إرادته سلطته..

بل لبقائه هو ذاته.. هنا ينشأ
الأفراد والجماعات أشكال

بقائهم المتمدة الاجتماعية والسياسية
والوجودية والبيولوجية الأفراد كما أسلفنا

والجماعات في الرقص والغناء والإشاعات التي تنال

من السلطة.. الهجاء.. النكت، السخرية.. وفي حقيقة الأمر الرواية احتالت
بكساة في رائع على تمرير كل هذه العناصر، في تقنيات جد معقدة
بسلاسة، إذا صح التعبير.. لتنتهي بنا إلى شخصيات فريدة تحتاج إلى
استفاضات نقدية متخصصة - شخصيات كامونيت التي اهتمت بالرهينة،
وقاومت سلاح الرب.. ونور الدين.. حتى للقرصان العربي شقيق «ليل»،
وساندية.. والقرصان الأجنبي.. كلها شخصيات تحتاج إلى درامية
لتكشف عن تعقيدات، وأسئلة جد جريئة وذكية.. سرعان ما تتلبسنا،
وتجعلنا نعيدها ونطرحها على أنفسنا وعلى التاريخ مرة أخرى.

العثماني من جانب
آخر.. حتى مقارنته

لتفكر أهل دمياط له في

بعض الأحيان، وذلك عندما اتهمت

السلطات بـ «رمي خيار الخلائق بالثهم الباطلة،

فأخذ يسوق القراطيس والصكوك التي ترجعها

بغية تقديمها للقاضي ليدرأ عن نفسه هذه

التهمة.. هذا الترجمان الملقف المتمرد يعرف أن أهل دمياط لن يتشدوا له
ولى يناصروه، فما عرفوه إلا غريباً، لذلك سيتخفى هذا الترجمان بأساليب
مقاومة، ومريكة، لإدراك خصمه لجوونه.. سيدير الترجمان ويتصنع بأنه
مشوش الذهن، سينطق جملة ينطق كل كلمة فيها بلغة مختلفة، «حتى عندما
فرغ الترجمان من اخفاء قراطيسه، سيخالف لنفسه نوعاً من اللترضية
والتهندة، لمقاومة اضطرابه، وسلطة خبلة عليه «اسيضع الترجمان لصيغ
السياسة، على رسخ يده الأخرى، ليشعر بذنه كله بنبضات قلبه ندق دقاً
رقيقاً.. بهذا أنفغاله قليلاً.. قليلاً.. ثم ينسى شروق البشر وروجته».

أينما.. لا حاجة هذا الإدراك مغزى شخصية للترجمان وجده وأشكال

التي نأمت نلزم الكريف

شعر/فاطمة ناعوت

لك سر أخير...
سأهزمي هذه المرة،
وأعتق العادية.
هل تعي ما أقول؟
السير على الأرض،
معرفة شوارع المدينة،
أكل الشطائر،
مشاهدة الفاترينات،
متابعة أحدث الأفلام،
الذهاب إلى المسرح،
العيش مع التنفس،
رعاية أطفالتي،
ثم العودة مساء إلى سرير دافئ..
بعد يوم مطير..
في الواقع..
لا بد من المحاولة دائماً.
واعتقد أنني لن أفتقد كثيراً.

عندما نسيت كبريائي فوق مكتبك
فتحت حقيبة كتبي،
بالكاد قرأت سطرين من جمهورية أفلاطون،
ثم ألقيت به سريعاً من نافذة خلفية.
وحين جلست أمامي،
تحدث لي بعضاً،
من فلسفة تكوين الإنسان،
بعد أن أنهيت سريعاً،
محادثة تليفونية عائلية.
تنبهت..
أنني ركضت طويلاً،
في غابة الخسارة،
وغيببت نصف
عمرى،
وأن
الثمرة لم تكن شهية
جداً.
وأن
اختراع
تعبير
حدائي،
عن
الحقوق في
الحب،
لا يبرر حتى تواضعا.
ولمّا شعرت بطعم الإثم
في جلقي،
رفعت كوب الماء البارد،
وشربت فلسفتك.
نعم.
عندى

في الخريف الذي..
يدخل الآن بوابة كنت تفتحها للحقول المليئة
بالقمح .. والصيف ..
والسنبيلات البهيجة ..
والخبز ..

يدخلك العطش الموسمي ،
وجوعك ..
تسكن عينيك ...
حارات قرينك المستحمة بالصبر والظل ؛
والمتعيبون ..
كلهم أنت ..

لكن فصل التمزق هذا اصطفاك ..
ووزعهم بين حاراتها
لغة مبهمة .

في الخريف الذي يدخل الآن بوابة العمر
كل المواسم تدخل زناة الوقت ..
شاحبة .. شاحبة .

كالعيايل يحارات قرينك المستحمة للصبر والعجز ..
كل المواسم مسكونة بالجفاف
والجوع ..

تحمل صهد الجنوب
وولولة الريح .. والأثرية .

في الخريف الذي يدخل الآن بوابة العمر
تبدو التفاصيل في لوحة العمر
مرعبة .. مرعبة .

في الخريف الذي
يدخل الآن بوابة
أنت فتحتها للمواسم ؛
يدخلك الهم ..
ماذا جرى في شتاء الخطايا ؟
تدثرت بالحزن حيناً ،
وبالصمت أبقظت كل الهواجس ،
لذت بمن علموك الحكايا ..
وخضيت ككف بالشعر ..
والشعر يشعل في عتمة الصدر قنديله
والمساء ..
فماذا جرى للشتاء ..
ليسكنك الدمع ..
حتى يعز عليك البكاء ؟!

في الخريف الذي
يدخل الآن بوابة
أنت فتحتها للربيع
تجاهل تلميحك الفج ،
ذاك اليمان ..
الذي يسكن الشرفة العالية ..
كزوجين . من مرمر العش فرا
وحطاً على ثلج شرفتك المستحبة حلماً ،
تفتش عنها ،
وتنتظر الفجر عند افتضاح المواسم
حين يفجر حقل البنفسج
ألوانه في عيون الواقيت ..
لكن حقل البنفسج
خبأ في الشرفة المستحبة
ذاك اليمان .

خلف ثلاثة حدود

شعر/ ماريان ناكيتش

ترجمة: عبد الوهاب الشيخ

إلى/ محمود درويش

الأجساد الثقيلة للأغراب.
ماذا أود أن أعطى في المقابل،
هل سأحكم
في موايت «٣»..
في الجهة المقابلة للشمس
تحترق النوافذ في قُرْل «٤»..
وعبر ثلاثة حدود تتدأى
أم ابنها.

«في ألمانيا،
حيث لا يسمح لى
أن يكون لى بيت،
أنا فى بيتى.
على الجانب الآخر من الألمان أنا
كاسبار هاوزر:»٥،
ويا له، أن أصبح فارساً!
عينا أقدم نفسى
كفريسة
لنسر،٦، الدولة المحلق.

«الأيدي الهرمة،
.. قجاة إذ يداخل كل منا أكثر من شخص.
(بان سكايل)
فى الطفولة
تشد قبضتك على العنص
فى الطفولة
كان فيه الكثير من الطائر
يمسك الطائر بالفنص
حتى نهايته.
ونحن
نطوى أيدينا.

«أشجار الغاية،
تاج فوق تاج،
وما من واحدة تطالب بالعرش.
نحن تراهن

خلف ثلاثة حدود تخضوضر
بلدة زيغفريد،٩،
بلدة أبوى،
دافعة إياى بعيداً،
كما لو أننى أحد سلالة التنين،
وقد عقدت العزم
على استعادة الكنز.
وأنا أعيش هنا
فى الشمس،
معتكفاً
فى ثيوبيراند نبورج كاسبار دافى فريدريش،١٠،
فى انتظار الضوء الأخضر
لورقة الزيزفون.
فى طقمي جمولي كهذا
أحول
برى شوترن هايمر.
ويسبب حروق الشمس الكثيرة
أود لو أبعد داخل أقاصيص الشتاء!
شكلى
المنعكس فى المرأة
شكل شخص من دريزدن
فى مرآة نهر الإلبه.
وأنا لا أستطيع أكثر من هذا
مع لغتى الألمانية
أن استمع إلى اللغة الأخرى،
وهى تريد أن تتحدث، تريد أن تنتمى.
لا أعرف أين أقيم،
ثم أبعد،
محلقاً فوق

ويعرف الحنين إلى الوطن،
في الحلم حافى القدمين مثل قوقعة الكروم.
أيتها الغابات، كم وقف بجانبك!
وكم سارت تحت الشمس
ليقع ظله على الأرض أيضاً!

«افتقاد الغربة»

في الوطن أنا
جسم غريب.
يلتقد الغربة
ويا له، أن تكون طائر النوايا الشاب،
قوقعة الكروم،
التي هي في كل مكان داخل بيتها.

ولد ماريان ناكيتش في نوفاكا يكرواتيا عام ١٩٥٢ ويعيش الآن في أحرام.
علي أية حال هو يكتب بالألمانية؛ ومن ثم فهو شاعر ذو ثقافتين، بيد أن
عشقه للغة الألمانية وثقافتها له أبعاد تراجيدية. إذ أن والده انتقلا وهو في
طور البلوغ إلى ألمانيا، حيث يعيشان منذ عقود كمواطنين ألمانين. بيد أنه
إبان هجرتهما لم يكن قادراً على الانصمام إليهما لأسباب صحية. ومن ثم
فهو يكتب بلغة البلد الذي لا يسمح له بالعيش فيه.

١/ نطل إحدى الأساطير الجرمانية القديمة.

٢/ رسام ألماني كان شديد الاهتمام بالطبيعة في القرن الثامن عشر.

٣/ «موابيت» حي في برلين.

٤/ مدينة كولوني.

٥/ عقدة نمسية.

٦/ شعار الجمهورية الألمانية.

٧/ بحيرة قرب ميونيخ.

٨/ منطقة في ألمانيا.

٩/ شاعر ألماني كبير من مواليد ١٩٣٣.

وأعينهن مغلقة بالأوراق.
أولئك المعتزلات في البرية،
لا يستطعن الذهاب إلى أي مكان.
لكن إذا ما هبت الريح
تلوح كل واحدة لنفسها.
لماذا كل ما له جذر،
بلا معين.

«صور الرحلة»

شمزى ٧، سماء «محفوظة بالقصب، حيث تنزلق الأشربة
مثل السحاب
ويخلق الإوز فوق الزرقعة
بأجنحة ملانكية.
ترسم ميونيخ علامة الصليب على نفسها بالشوارع!
فرنكوشه ٨، تل بعد تل
مشهد ريفي، يحيط به النهر.
على امتداد طريق فولرا كاسل السريع
حشود من أشجار الصنوبر محاطة بالسلك أي جنون.

«راينر كونسه» ٩،

لتصير السكون.

في المساء تكفيه ريشة،

ليظل مستيقظاً.

عبثاً في عين مع الكلمة.

أربابته عشب الريشة.

رسائله إلى أصدقائه

تطير، تلفز فجأة

عبر عتباتهم،

وبعضها قد أوصله بنفسه.

تحت السماء المقابلة.

يهب الحب أجنحة.

منحني ليس للمستشرق

شعر/ بهية طلب

١٢٠

/١/

امراة مروية
لرجل تشتهاء نساء الأرض
ويتشهانى وحدى

/٢/

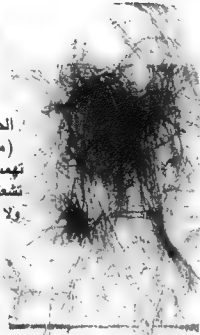
أحملك فيه
هذا الرجل الباهى
يسكب شعره تحت أذنى مباشرة
ولا يقولها

/٣/

يحقق الرجال عليه
حين يكتشفون الأصابع..
التي تركتها شفتاى على يديه
ولا يفتعون أنها
آثار سلام الصباح لزوجته
أما هو فيسألنى
هل كنت أضع مساحيق
فى الليلة الفاتنة؟
هذه المرأة
لا تحب الموسيقى الكلاسيك
وتفضل عليها
دقات الدفوف الإسبانية
وترى
أن ديو ان كافكا
لا يستحق إلا أن يوضع
فوق الكومدينو
تماماً للزينة
لغلافه الأحمر اللامع
أما أنا
فأحلم بزهورك..
أتوق لتراقصنى على صوت على

الحجار :

(متونس بيكي وكأنك من دمي)
تهمس لي بكلمات
تشعل قلبي
ولا تشعلني



الفنان / طارق الشيخ / مصر

جسد أمي. كنت أود أن أعاقلهم مثله واتسلل ورائه لأري المكان الأخير الذي سترقد فيه أمنا.. تحدوني الرغبة أن اكتشف ماذا يحدث لها وهي قابعة في الظلام وحدها.. أستخاف؟ أستبكي مثلنا حين كنا نفتقد لها ليالي طويلة فترة غيابها في المدينة الكبيرة.. انتفضت على ملمس يده الدافئة وهي تشد علي معصمي بعنف.. جذبني نحوه فتأرجح الكلوب في يده.. تمايل ضوءه وتموج فوق سطح المقابر والأرض تحت قدمينا في اندفاعات لهثي ومتسارعة.

هتفت:

- أحرر

تعالث ضحكته فجأة في فراغ الظلام..

- حفرة طازجة

يرتج جسده.. يهتز أثر ضحكاته العاجزة.. تتمسح شعاعات هاربة وجهه الذي ينظر إلي أعلي.. كنت أخشى أن تصيبه نوبة من تلك النوبات القاسية التي تجعله ينزوي في ركن غرفتنا يرتش ويزيد قهقهة ولا يسمح لمخلوق أن يلمس جسده أو يحاول مساعدته.. يدعونه هكذا حتي ترتخي عضلاته وتسكن حركته الثائرة.. وأبونا في الخارج يندب حظه ويصفق كفا بكف.. ويتعالي صوته النازف

- وهبني الله جسدا بلا عقل.

مهيبا كان جسده بينما كنت ضئيل الحجم أتعثر بين ساق.. رأسه الكبير كان مثار سخرية صغار قريتنا وذعر كبارهم.. يتحاشونه إذا ما صادفه أحدهم في الطريق.. ويتشامم بعضهم من مشاركته اجتماعاتهم.. يعاملونه بحذر وتخوف من ردود أفعاله المبالغثة وهو لا يني يدخل بيوتهم.. يقحم نفسه بينهم بلا استئذان.. يلقي وجودهم.. يستقبلونه بابتسامات حيرى.. ولا يشكوه أحد إلي أبي الذي يشور لأفعاله الغريبة الطائشة.

- هل أنت خائف

نصفه السفلي بقعة ضوء تتحرك في مساحة شاسعة من ظلام دامن.. ذيل ثوبه يرتفع وينخفض تحت الضوء المنسرب حيث يختفي نصف الكلوب خلف يده المندغم في خطوط الليل.. هو الآن يهز رأسه سخرية

/١/

دائرة الضوء بعدها ظلام لا نهائي.. تخفق بين خطوطها المرتعشة حشرات الليل.. تضوى أجنحتها كالنجوم المبدورة في البعيد.. تهوى كشهب ضالة في جوف أقبار مكين.. اتشح الظلام بصمت جسد من حفيف الهواء عند احتكاكه بجدران القبور التي أشعر بوجودها الجاثم من حولي..

.. يبدد من حلقة الليل ضوء الكلوب المتأرجح في يمينه وهو يسبقني بخطوات. أحس بوجوده ولا أرى وجهه أو تلك العينين الجافتين والمتآكلتي الحواف. لا أدري ما الذي يدفعني إلى السير خلفه بلا تمن أو ترو.. شيء ما يأسرني ويجعلني أحوم في دائرته وانجذب نحوه كنتلك الحشرات التي ألمحها تتساقط كلما اقتربت من دائرة الكلوب المتدلي من يمينه.. تصدم الحشرات في تدافعها للهروب صفحة وجهي.. يقشعر جسدي ويهتز كياني بخوف كما من منذ الصغر.. ألمحها وهي تذوب في الليل منتفضة الموت.. ويهوى بداخلي شيء يتكسر كالزجاج..

- هل أنت خائفة

رفع الكلوب إلي وجهي.. يتفحص ملامحي.. يريد أن يتصيد تقلصات هدي.. يتتاه سرور وهو يراني انكمش خوفا.. ويحدق في بعينه الجامدتين والمتآكلتي الحواف. نفس العينين اللتين أبصرتهما يوم انتشلوه من جوف قبرها.. عليها مسحة من زجاج معتم.. وحدقتان كخز مسبحة أتمحي بريقها تحت فرك الأصابع.. جامد الجسد كتلة خشبية من جذع نخلة منزوعة من قلب الطين.. يعلوها تراب السنين العديدة.. هزه فلم يستجب لهزات أياديهم.. صرخ أبي في وجهي وصفعني لأنني غفلت عنه للحظات.. لم استطع أن احذرهم حين لمحتهم ينسرب من بين سيقانهم ويدخل فتحة القبر الذي كان في استقبال



الملك / حاتم فتح الله / مصر

عارضا إياه على الأطباء.. ولكنه يعود به أكثر سوءا..

عند نفس المكان الذي جناها عسرا ندفن أحد شيوخ قريتنا توقف.. انهلع قلبى.. وتسمرت على بعد أمتار قليلة منه.. رشقنى بنظرة تهمنى بالخوار والضغف.. صرخت فيه:
- حسبك هذا

لم يشعر بوجودى.. ذاب فى عالمه يواصل طريقه الحائر.. انكفأ على الربوة العالية يعمل فيها بيديه.. يزيح التراب جانبا.. وجهه تحت ومضات ضوء الكلوب المنيث فى الرمال بجوار فوهة القبر يلوح مبهوتا.. هل هذه هى اللحظات التى تأتية فيها نوبته القاسية.. حيث ألقى عليه نظرة بدت ملامحه لى كذب اصيب بالاسعار ولمحت خيط الزيد الأبيض يبرز عند زاوية فمه.. وهو يغيب داخل القبر دوت ضحكته كان لصداها رجع مذبل برنين صدئ...

/٢/

رجوته وهو يقفز عبر قنوات الماء الصغيرة التى تقسم الأرض الممتدة إلى أحواض:

- لا تفعل
أشاح بذراعه فى الهواء.. أولانى ظهره:
- ستثير رجال القرية علينا.
الشمس فوقنا ترسم ظلينا متكسرين على نتوءات القنوات المائية:
- لو علم أبوك سيقتلك.

استدار فجأة وغرز فى جسدى خرزتيه الباهتتين:
- أنت ضليل وتافه

يشير إلى ضالة حجمى متباهايا بجرمه العاتى.. دون أن يعبا بى راح يشق طريقه.. اختفت القرية خلف ظهرينا ويدأت مساحات الأرض المزورعة تتغلف وتطفى مساحات شاسعة من الرمال على ناظرينا.. تتطاير حبات الرمال.. تعلق بساقى.. ساخنة الملمس.. التفت نحوى:

- لن تطبق معى صبرا
هتف بصوت عال:
- الطريق وعرة والشمس قاسية

من.. مخاوفى.. لا أدرى ما نوع الجرأة الشيطانية التى تجعله لا يعبا بشىء ويهزأ بكل المقدسات. للموت قدسية أخرى. حين يتحدث بيننا الحوار يتحول إلى كانن غريب. تجحظ عيناه، وتحمر حوافهما.. يضرب الحائط بقبضة يده إلى أن تدمى.. ماذا أخذ منك القبر وتريد أن تسترده الآن.. أتركت شيئا وديعة مع أمك وتظالها برده.. ماذا رأيت فى قلب ظلام القبر.. ما الذى ألجم لسانك وجعلك تهيم فى حارات قريتنا تحدث الهواء والأشياء.. أحيانا كثيرة أراك تنطق مثلنا وتعترضنى بمنطق العقلاء.. ولا أنسى يوم سألت أبى ذات ليلة صفيقة ونحن نجلس فى ياحة الدار.
- أين يسكن الله.

لمحت الحسيرة على لسان أبى الذى راح يتلعثم بكلمات لم أفهمها.. غادرنا يالسا ودخل الدار.. وقال لك مدرسا:

- يسكن الله بداخل كل منا.
انتابتنى هزة اثر لفحة هواء اثارث التراب تحت قدمى.. هتفت وراة:
- حسبك هذا القدر.. هلم بنا نعود.
واصل طريقا لا أبصره فصحت:
- ماذ تريد أن تثبت
أتانى صوته:
- عد إلى القرية أبها الدني

لا أملك الجرأة التى تمتلكها أنت فاندس وراةك أتساءل لماذا لم تقترب من قبر لم يدخله جسد منذ أعوام طويلة.. ماذا تبغى من جسد دفن لثوه.. ما الشئ الذى تبحث عنه ولا تريد أن يفر من بين أصابعك.. تنتظر خروجه لحظة بعد أخرى.
- لو علم أبوك يوما بعثك هذا سيقتلك.

صغيرا كان يفر من القرية وينطلق نحو المقابر.. يجلس على قطعة حجر وينظر نحو لا شئ بعينين تانهيتين.. تحير أبى.. ماذا يفعل هذا المعتوه.. حبسه فى حظيرة الدواجن عقابا له.. لكنه لم يصدر بداخلها صوتا يشى بوجوده.. حين تركه يخرج ألقاه جامد الوجه وفى عينيه حبتا المسبحة المظموستا البريق.. ركب زوارق القرية عابرا بها إلى المدن الكبيرة

مد إصبعاً مشيراً إلى الجبل السابح في غلالة من التراب المتطاير.. هو يعرف أنني لن أتركه وحده.. أولانى ظهره وواصل المسير.. يتكافز بلا سبب يصيح أحياناً بأصوات متداخلة ومدغومة.. وكنت خلفه أتابع حركاته التي تثير داخلي تساؤلات كثيرة.. ما الذي يجذبه.. وما الهوائف التي تنتمي إلى سمعه فيبقى في مكانه أمام دارنا يتسم حيناً ويبكي حيناً ويروى إلى الخلاء حيث سماء غير متناهية يحدها من الشرق ذلك الجبل الذي تريض أسفله قريتنا.. كاد أبى يوماً يفقد عقله وهو يرى أحد أبنائه يفلت من أسار المنطق. جرده ذلك اليوم من كل ثيابه وريط يديه خلف ظهره بحبل لوفى الخيوطة:

- سأجلك ترتد إلى عقلك

وهو بسوطه على ظهره.. لم يتحرك فيه ساكن.. يقف بذلك الجسد العاتى متحدياً قوة أبيه التي تذوي يوماً بعد الآخر.. السوط يصدر أزيزاً يخترق أذنى ويخلف خطوط مدماة فوق جسده..

- سأخرج الشياطين التي تسكنك.

يومها بكيت كثيراً.. وبكى أبى أكثر.. وظل أياماً طويلة يحرق في لا شيء.. أمام عتبة الدار يتفرص حول نفسه.. لا يشعر بالبرد الذي يهبط مع نزول الليل ولا الهواء الساخن الذي يلفح القرية نهاراً.

برغم اعتياده كثيراً إلا أن جرم هيكله لم يتناقص.. أراه يتزايد.. يتضخم كلما أوغل بعيداً عن ناظرى.. يملأ صفحة السماء ويخفى قمة الجبل الذي انزاحت عنه غلالة التراب المتطاير.. تلهو الأنفاس بصدري.. أحث الخطوات خشية أن أفقد الطريق.. انسحبت كل الأشياء من فوق مساحة رؤيتي وأخفى الجبل المهيب السماء خلفه.. لاح الدوير كنقطة صغيرة تعكس قمة الجبل أشعة الشمس.. تألق المكان نورا وحرارة.. وهو يلوح بذراعين كبيرتين في كل الاتجاهات. لا أدري أن كان يحثني إلى العودة أو يدعوني للاقتراب.. استطعت أن أبصر امرأتين متشحبتين بالسواد تلجان باب الدوير الذي لاح لعيني مساحة داكنة اللون.. كلما دنونا بأخذ مبنى الدوير ملامحه والباب كان عالياً.. على تنوعات خشبية تبرز بامتداد حائط الدوير الأمامي

وفوق الكوات المتراصة بأعلى كانت هناك بعض أعشاش لطيور مجهولة.. احتل أذنى أصوات متداخلة ميزت منها صوت ترانيم خافتة.. أشعرتني بالرهبة والخوف.. بقعة انطلق طائر كان قريباً من حافة الباب الخشبي.. رقرق بجناحيه وشق طريقه نحو الجبل.. حاولت أن أتابعه لكن الشمس اخترقت عيني.. حين استدرت بوجهي كان قد اختفى.. أسرعت الخطى ودخلت من الباب العالي.. استقبلتني باحة واسعة تفرشها الشمس وترقد على جوانبها ظلال مبنى الدوير بأعمدته السامقة.. التقطت عيناى ظهره وهو يعبر مرراً صغيراً أسفل البكيات التي تظلل الممر.. دس بجسده في فتحة باب جانبي ضيق.. لهثت خلفه.. دون أن يتوقف لحظة ليتأكد من وجودي صعد الدرجات.. كان الدرج ملتوياً وصاعداً إلى أعلى.. لم يلتفت إلى النقوش الكثيرة التي تزين حائطي الدرج.. انتهينا إلى سطح الدوير الدائري.. رأيت الجبل يطل علينا عن قرب.. دار مع دوران السطح.. عند المنحنى تسمرت قدماى.. جابهني حائط عال من التوابيت مرصوصة بعناية.. حائط التوابيت كان عالياً.. تصورت أنه يمكن أن يسقط فوق رأسي في لحظة.. صحت ورائه:

- توقف

منحنى خرزتيه الباهتتين.. نتم:

- ألا تريد أن ترى ماذا آل إليه الجنس البشرى لم يكن هو ذلك الذي يتحدث.. كان شخصاً آخر لا يمت إلى بصلة ما:

- تعود إلى القرية..

بخرزتيه الميتين آثار خوفاً المترسب في الأعماق:

- ضليل وئافه

أسفل قدميه كانت هناك بضع توابيت موضوعة في إهمال كأن يدا عبثت بها.. صحت بصوت عال عسى أهدم يكتشف وجودنا:

- حسبك أرجوك

جالت عيناه بالأركان.. عثر على قطعة حديدية ملقاة عند المدخل.. تسمرت دهشة.. لم يكن بمقدوري منعه.. فضول ما جعلني انتظر ما سيحدث. دس طرف



/٣/

حين غادرنا الدير كان يلفه صمت مهيب يطويه
بين جوانحه .. يأخذه بعيدا حيث بقعة لم تطأها قدم
بعد .. عند المفترق اكتشفته بسلك طريقاً مغايراً ..
هتفت:

- ليس هذا طريق القرية
واصل دون أن يعيرنى التفاتة .. جذبتني من ساعده
انبيه:

- أنت تسير في الطريق الخاطئ
نزع ساعده .. يم نحو الجبل مباشرة .. سمعته
يغمغم:

- أعرف طريقى
اتسعت المسافة بيننا .. تربصت وأنا أتابع ظهره
الضخم يشق سحابة التراب المتطاير - التي أخذت
ترتفع لتخفى في تلافيها معالم الجبل.

القطعة الحديدية في شق غطاء التابوت القريب .. في
بطء حيث دنوت منه .. تريت خلف ظهره .. بدفعة
قوية نزع الغطاء الذي اصطدم بحائط التوابيت .. أصدر
صوتاً صدياً .. أغلقت عيني للحظات .. فتحتهما على
التابوت الخشبي .. كومة من التراب المندى تتخذ شكلاً
إنسانياً .. عظمة الرأس لها بياض شامى .. تجويف
للعينين ملئ بتراب أسود تتخلله ثقوب صغيرة عظمتا
الساعدين متعانقتان فوق منطقة الصدر .. زجاجة عطر
موضوعة عند مكان القلب الذي أصبح ذرات من
التراب المتراكم .. زجاجة العطر كانت فارغة .. في
لحظة مد يده نحو الزجاجة وتراجع إلى الخلف ثم طوح
بها عالياً لتصطدم بحائط التوابيت .. تتفجر .. ويتطاير
نثار زجاجها فوق رأسنا .. أقمى ينظر في كومة
التراب المندى .. يريد أن يحشر عينيه بين ذراتها ..
يتوغل فيها .. في لحظة واعية لمحت يده وهي ترتفع
ثم تهبط نحو كومة التراب .. عند مكن القلب غرز
أصابعه الخمسة .. مددت يدي .. شددت على معصمه
أمنع يده من التوغل أكثر .. انتبه إلى وجودي ..
صفعني بخزنيته اللتين برق فيهما شيء غريب ..
بقعة احتضن ساقي وأجهش باكياً .. وجعل يغمغم:
- لا يوجد شيء ..

ينظرون ببلاهة. تفك قيود الذهول زغرودة امرأة، ترتطم ضلف النواقد بالجدران، ينطلق الدجاج بين أزقة القرية، تريعت امرأة أمام دارها، يجول إصبعها في صحيفة الأرز، يخرج رجل بالماشية، تحمل الصبايا الجرار، يتجهن إلى الترععة، ضحكاتهن تتراقص على أشعة شمس الظهيرة، يحمل الرجال يوسف ويندقيته على الأكثاف، يهنئون «رجل ابن رجل» لم تأت به امرأة، يمتطي العمدة حماره قانلاً:

يوسف

تقبض حروف الكلمة الصارمة على لحظات الفرح، يقع يوسف في جب القلق، يجري خلف العمدة والشيخ محمد كأنه يجمع كلمات حديثهما قبل أن تمس الأرض، يلتفت إلى الفلاحين المتناثرين في الحقول، يرفعون أيديهم محيين، منذ زمن لم تطأ أقدامهم الحقول إلا بعد الغروب تلتقط أذناه حديثهما كأن الزهو طائر بعشش في صدريهما.

- هل يصدق أهد أن الغريبان ماتت؟

- كانا يأكلان الدجاج والأوز.

- من يصدق أنهما أكلأ فداناً من البرسيم.

- اختطفأ ابن شعبان.

- ووجدناه في الترععة.

يهده الجرى، يقف ليلتقط أنفاسه، يمسح جبينه، يزجره العمدة بصوت حاد.

- ما أوقفك يا ولد يوسف (يحدث الشيخ محمد).

كانا لعنة من الله

خطوات، يرون رجلا مهر ولا صوب القرية، شبكة الفرع مرسومة على وجهه ساحباً جاموسته، يسأله العمدة

- ماذا أصابك يا أبا إسماعيل؟

من بين أنفاس لاهئة.

- الولد إسماعيل رأى صفار الغرابيين، تحلق حول الشجر، يزق لصغيره.

- أجز... أجز.

يلاحقه الصبي حافي القدمين، عيناه مركزتان

يرسل الخفير يوسف من فيه رعدة الحذر، ملفوفة بلهات الفرح الغرابيان

يندفع كل واحد إلى أقرب باب أو نافذة، يلقي بنفسه إلى الداخل، أمارت الهلع سمة من سمات الوجوه، يتشابهون في ملامح واحدة، العيون زائفة، الأبدان مرتجفة، العرق غزير، يرهفون للصوت القادم من بعيد، يرن صداه في الأجساد، يحوقلون، يبسملون، النعيق كقطرات زيت دافئ ينصب في الأذان، الخفير يوسف كامن في عشة الدجاج فوق أحد الديار، تهتز الصورة المرسومة في رأسه....

العمدة منزو في ركن الديار، يحيط به الخفراء، تتحرك حبات المسبحة في يد الشيخ محمد من رعشة يده، تتعلق به العيون الزائفة، يصف كل شيء من يصيص نافذة بصوت هامس.

يراهما يوسف، يأتیان من بعيد، يحركان أجنحتهما، اقترباهما يخلق صدره، يخشى أن يبصرأه، تهتز البندقية، تلسمه صورة العمدة، يدفعه للخلف ويجذب بيده الأخرى حماره إلى الدار. يختبئ في أقرب مكان، أصبح الخوف كسوة الأيام، يجرع الفرع الممزوج بأنات الغرية، يطن في رأسه، لن تفتح الديار طالما هناك غريبان، يباغته ثعلب الهلع ويفترس شجاعته، في كل مرة يحاول قتلتهما، في كل مرة يقترب الغرابيان، بحجبان نور الشمس عن عينيه، أصبحا فوق دوار العمدة. صورة الأبواب الموصدة وهيامه على وجه الطرقات، يوخزه الاختباء في عش الدجاج وحظائر الماشية، يقبض على شجاعته، يضغط على الزناد تنطلق رصاصاته فيقعان على الأرض، يلتقط أنفاسه المهدة، تزغرد في فيه «قتلتها.. قتلتهما، يطلق الأعيرة النارية، بحرص شديد تفتح الأبواب، تطل الرؤوس، يتحركون ببطء، يلتفون حولهما،

الجدران برأسه يخمشها، ينصتون، يرتطم شيء ثقيل بالأرض...

خيوط النور تلمس وجه الليل، تنعق الغريان، من خلف الشيش يتسلل الضوء، صوت الشيخ محمد معللاً.

- لا أراهم... الولد يوسف ممدداً على الأرض.

بلهفة يتساءل العمدة:

- أقتلوه؟

يجرى فرخ حول يوسف، ينقض عليه غراب، من خلف الشيش

يهمس الشيخ محمد

- إنهم يأكلونه.

يجيب العمدة جزعاً.

- ألم أقل لكم إنهم سيقتلونهم.

على الأفق، طرف جلبابه في فمه، يرمى العمدة يوسف بنظرة مستودع الشر، بصوت حاد.

- إنهم سينتقمون.

يوكز العمدة حماره عائداً إلى القرية، الشيخ محمد في أثره، يتسمر يوسف من الخوف، كقطع الزجاج المهشم يتناثر الخبر، بهجرون الحقول، تدق أجراس الخوف، الصبايا يتركن الجرار على حافة التربة، يدوى القول «الغريان لهما صغار، يرسم في مخيلته سرباً من الغريان يطارده، ينقضون عليه، يحملونه بين مخالبهم إلى أعلى ثم يلقيه على الأرض، يشم رائحة التعيق في الهواء الساخن، يجري مرتعداً، مخالب الخوف تطارده، ينكفئ على الأرض، يرتطم رأسه بحجر، تغيب القرية عن عينيه...

الغريان تنقر رأسه، جسده، يدفعهم بيديه،

بقدميه، تموت مقاومته من أسنة مناقيرهم،

يتمدد، تكف فوقه، تنقر أحشائه، ترفرف

بسعادة...

يفيق، يئن، يترنج، يمسح جبينه، شيء

لزج، الظلام يمتك زمام القرية، يخطو

بخطوات يهددها الألم، على بصيص النور

المتسلل من النوافذ الموصدة، تلمحه

العيون، يصرخ أحدهم منذراً.

الخفير يوسف

تطفأ الأنوار، يدوى التعيق في أذنيه،

وحيداً في جوف القرية، يخيم الظلام، يترأى

له شبح، يحدق أكثر، الملامح غائبة بين فكي

الظلام وبعد المسافة، يأبى الاقتراب، يعلو التعيق من

جديد، في أذنيه صوت لاهت من خلف النافذة.

سيقتلونه الليلة

يتسمر مكانه، يدنو

الشيخ بخطوات لزجة

يستشعرها يوسف فوق

جسده، يطن في رأسه

«أحدهم تحول لرجل»

يصرخ مستغيثاً، يدق

الأبواب، النوافذ، يضرب



«الساحر الخلاب»

قصة / د. أميمة خفاجي

٤٢٢

جريت بها دون جدوى.. تعبت.. هلكت.. لكنها امرأة..
امرأة تفقد رجلها.. ظلها.. حياتها.. فهي بدونها لا
شيء وهو لديها كل شيء.. وعندما تفقد المرأة رجلها
تهتز الأرض من تحت
قدميها لتفقد توازنها

فتبحث عنه في
الفنجان وضرب
الودع وقراءة
الطالع والنازل
بين العرافين
والدجالين
مهما كان
علمها..
فجهلها
الموروث
يطغى
عليها
يسلبها
شدها
وعبقها

وأخيراً
وجهت إليه..
الأمم
الأخيرة
لديها..

العالم الكبير ذو الجاه والسلطان حكيم الزمان
والمكان..

وأي زمن نحن؟

زمن المارد الجبار. (الهندسة الوراثية) الذي يصنع
المعجزات فيبدل ويغير في الجينات ليصبح الغبي ذكياً
والقصير طويلاً والكاذب صادقاً..

والمحب.. أجل المحب أيضاً له نصيب هو الآخر
في هذه الأعمال السحرية. جلس الدكتور أدهم وسط
عباءة من البخور والروائح الزكية التي تسرك
وتتسبك كل شيء لتشعر بهدوء واسترخاء.. تحوطه
أدواته التي يسيطر بها على المارد الجبار..

كلنا نعرفه...
ذلك الساحر الخلاب..
أجل.. فهو ساحر خلاب تارة.. ومارد جبار
أخرى..

بل وعفريت من الجن!! وأى عفريت هو...?
هو عفريت من جنس آخر.. لا يخيف الصغار ولا
يخرج لهم وسط الظلام.. وإنما عفريت يظهر
للكبار فقط.. لا يخشى فوارق أو حواجز أو
سدوداً.. لا يهاب منصباً أو عرفاً أو
تقاليد.. لا يقيم وزناً للعمر والشيب
والحكمة والوقار.. يخرج لهم وسط النهار
ليكشف المستور ويبيع المخبور.. ولا يكن
إخفاؤه بأي حال من الأحوال.. هو
الحب الذي يسرق عمرنا، هو الغرام
عندما يلقي بك وسط جهنم لتشتعل بلا
نيران وتنشب داخلك حريق دون لهيب أو
رماد أو دخان هو الحب عندما ينشب مخالبه
في قلبك فلا يترك موضعاً إلا ووخزه.
وماذا تفعل امرأة عاشت طوال حياتها تتعلم أن كل
رجل خير لها من ظل حائط..؟

امرأة تخلت عن ثقافتها وعلمها وكبرياتها لتبحث
عن ظلها وسط العرافين والدجالين والسحرة!!
رغم وجوده بجوارها إلا أنها تبحث عنه بشتى
الطرق والوسائل.. وكم جريت من طرق وأعمال
وسحر الجان فلم يزد هذا إلا رهقاً.. أسقيه من هذا
واشربى..

خطيه بذاك وبخري..
وحية سوداء وأخرى حمراء..
وعرف الديك وقرن غزال..
وأسقيه من هذا وألقيه في ذاك..
الكثير والعديد من كل الأنواع ومن شتى الوصفات

إلى هنا بحثاً عن طريقة أو تعويذة لجلب المحبوب وطرده المقصود.

ضغط أدهم بإصبعه على القانونوس السحري (الكمبيوتر) ليخرج المارد الجبار ويقول:

- شيبك لبيك عبيدك وملك ايديك. نظرت أشجان في شاشة الكمبيوتر فإذا بكل شيء يظهر واضحاً جلياً يسأل أدهم والجينات تجيب لتفسر عن كل شيء بكل وضوح ودقة وعناية بلا بتر ولا حذف ولا خلل. العمر: خمسون عاماً.

الحالة المرضية نقص كالسيوم وهشاشة عظام وتوتر في الأطراف واضطراب في الدورة الدموية وخلل في الهرمونات وتساقط الشعر و.. و.. و..

- الحالة النفسية: اكتئاب وكبت وقلق وضغط وعذاب و.. و.. و.. و.. و.. و..

- الحالة الأخلاقية: قبول الواقع.. الاستسلام.. إخفاء الحقيقة.. التمسك بالعادات والتقاليد.. ومكن التنازل والاستجابة والاعتراف للجدالين والعراقين فقط من أجل عودة المحبوب وإصلاح ما أفسده الدهر.

- المشكلة: البحث عن الزوج. وكانت عيناها تتابعان بسرعة وقلق ودقة وعناية كل ما يكتب على الشاشة.

- أين مكانه؟

- معها.

- والحل؟

- الابتعاد عنه..

صرخت.. مستحيل أتركه لها.. لقد قلت بجوارها بل خلفه حتى تنهى بناء هذا الصرح الشامخ الذي يتمتع به الآن طوية طوية وخطوة خطوة وعندما وصل لقمة الهرم أتركه..! أى عدل هذا؟ فأننا لم أمتع بنجاحه رغم مشاركتي له التي بدونها كان من المستحيل تحقيقها.. كلا كلا لن أتركه لها..

سألها الدكتور أدهم:

- من هي تعرفينها؟ رأيبتها؟

بتوتر ويصوت متقطع خرجت كلماتها: - كلا ولكنها معاً أراها في عيني في قلقه في لمساته الميتة.. لقد

دخلت أشجان..

امرأة لا حول لها ولا قوة.. تجر ساقاً خلف الأخرى تسبقها آلامها وأحزانها تزفها أعوامها المسروقة منها لتترك بصماتها على وجهها وجسدها المترهل وعشرة ريع قرن من العذاب.. أصبحت متأكدة صدنة وقد جردها القلق من الأنوثة والجمال نظر إليها أدهم ببراعة العرافين لسرعة تصنيفها بين عميلاته اللاتي يضيعن أموالهن بحثاً عن تعويذة تعصم رجلها من النساء.

وفي لمح البصر عرف حالتها فهو جناحها المكسور الذي منعها الطيران هو لسانها المعقود عن أى رأى أو فكر يخالف رأيه هو الوجود لديها ترتفع حيث يرتفع وتنخفض حيث تنخفض وهى امرأة من عصر الحريم رغم التطور والمدنية إلا أنها امرأة من هناك.. اللاتي يرتحن لرائحة رجل في البيت ونومه آخر الليل بجوارها ولو جثة هامدة.. المهم أنه آخر الليل يعود إليها صاغراً مستسلماً لقدره طوعاً منه لا كرها منها.

جلست تنتهد سألها:

- اسمك.. وعمرك ومهنتك وما معاناتك؟

أجابت بلا خلل:

- طبيبة.. ولكن! ألسنت ساحراً أقصد عالماً تعرف كل شيء فلم تسألني وبإمكانك معرفة كل شيء؟

- سيدتي..

بانكسار وخضوع وقد تعودت ذلك في حياتها:

- العفو يا سيدى.

وتحرت بحيرتان من العذاب اللتان ظهر فيهما زوجها غارقاً فلم يعد له وجود الآن

- أريد بصمة.. مجرد بصمتك لأعرف كل شيء عن حالتك.

- بصمة إصبعي!!

- كلا بصمتك الوراثية مجرد خلية.

- ولكننى لست المريضة فزوجى هو المريض الثالثه.. الراغب عنى الزاهد فى!

رفع العالم الساحر الدكتور أدهم كفه لأعلى إشارة بالترام الصمت وتنفيذاً لتعليماته وخرجت أشجان تخفى تجرية عمره وسط حشد من النساء اللاتي جئن

المجعدة المليئة بالعروق البارزة لتقطف خصلة شعر من جبهته لم يتمرد الأسد على ذلك وعادت أشجان تملؤها الفرحة مستبشرة تزفها الآمال العريضة لجلب الحبيب الغائب وطرده العشيقة.. دخلت على الدكتور أدهم تزف إليه بشرائها والأمل يجري في أوصالها ليظهر السرور على وجهها فيقول لها الدكتور أدهم:-

سيدتي.. لقد نجحت التجربة وعرفت قدرتك فأنت امرأة تصنع المستحيل.. فقد روضت أسداً يا عزيزتي وحشاً ضارياً فهل يصعب عليك بعد ذلك ترويض طفل في هيئة رجل..؟

رجل لا حول له ولا قوة في مجتمع النساء الذي أصبحت فيه المرأة كل شيء وتجرد الرجل من أي شيء..

- سيدى.. ولكن حبه أقوى.. فلم استطع جلب قلبه إننى فعلت المستحيل من أجله فانا فى حياتى لم أفعل سوى إرضائه ولا أسأله شيئاً ما ولا أعقد له محاكمة فى الذهاب والعودة إننى أعيش من أجل راحته أهدمه أغطيه أحجب عنه كل أذى.

- ونسيت أنك شريكته فتركته وحيداً بلا زوجة تقاسمه الرأى والمشورة تعاوره.
- وهل حدثنى أو سألتنى حواراً وأنا رفضت؟

- إنك لا ترين سوى بعينه هو ففقدت بصرك بذلك ولا تسمعين إلا بأذنه هو فخسرت سمعك فأصبحت صماء عمياء وبدلاً من لسانين كنت لسانه الذى يتكلم ولم ترى حاجة لوجود لسانك ففقدت نطقك.. ذبت فيه لدرجة أنك تلاشيت ولم يعد لك وجود معه.. فتركته وحيداً حتى عثر على شريكة روحه التى سلبت روحه

سلبت روحه وتركته لى جثة هامدة لا يشعر لا يفرح لا يتحدث فزوجى لم يعد له طعم ولا لون ولا رائحة لم أعد سكتة وراحته ودفنه ومأواه.. موجود لكنه غائب ما بك يتظاهر بأنه لا شيء هناك وقد تجمعت كل الأشياء هناك إلا السلامة.. لقد أصبح جسداً بلا روح.

- وكيف أعيد له روحه إذا كانت روحه معها؟
- ستعيدها له لترد إلى زوجى الذى أبحت عنه سنوات وسنوات بين هذا وذاك.
- أين ذهبت؟

- الشيخ سلامة والحاجة أمينة العرافة فهى تعرف كل شيء وتعالج الكثير الجميع تم شفاؤهم وعلاجهم إلا أنا قالوا لى علاجى لديك أنت. راودها أدهم بالحكمة عليها تشفى وقد أشفق على حالتها:

- سيدتى هل تستطيعين الاتيان بما أطلبه؟
تتهدد بصرخة أمل:
- أستطيع أستطيع.
- إذن فاحضرى لى خصلة شعر من أعلى جبهة أسد حى.
رددت باندهاش:

- أسد حى!! لكن هذا مستحيل!! أسد.. أسد الغاية!!
- لن أستطيع فعل شيء لك بدون خصلة شعر من جبهة أسد.

خرجت الطيبة أشجان ونسيت كل شيء إلا أنه فى سبيل عودة زوجها لا بد وأن تفعل المستحيل مهما كلفها الأمر من مشقة وزاملت طباحب الأسود فى حديقة الحيوان حتى كثر ترددها على أدهم لتصادق أحد الأسود لدرجة أنها أصبحت تسمى وتغذو فى راحة هذا الصديق المتوحش الأسد تطعمه بكفها تشبعه ترويه تداعبه حتى أمنها الأسد وصادقها وسلم لها نفسه طوعاً من لا كرها لدرجة أنها عندما مدت أصابعها

دراجة بصندوق أمامي

قصة / فؤاد مرسي

فؤاد مرسي

أعلى، بمحاذاة كتفها، وأصابعها تدفع شيئاً غير مرئي أمامها، وفي اللحظة التي تطف من عينيها الدموع، يلتقط الثعبان من قفاه بسهولة لا يتوقعها أحد، ويعيده إلى جيبه الممتلئ بهم، فتتفجر دموعها من نبح وفير، تتصل بكاءً ذى نشيج، فيرمى رأسه في حجرها ويبيكي بكاءً شديداً، كأنما يعانى ألماً لا يطيقه بشر.. يختلط الكاءان، حتى لا أكاد أميز أحدهما عن الآخر - كفاية بقى. إيه اللي فيك بس يا اخويا؟

يرفع وجهه المنكفء من حجرها، يمسك بذيل جلبابها «الكستور» ويجفف دموعه.

كلما حزيه أمر يجرء إليها، يقف أمام البيت، يسد بوابته بجسده الضخم، وينادى:
- أمه.. يامه.

أراه في قميص دمور طويل، يصل حتى ركبتيه، بسيالة واسعة في جانبيه الأيمن، دائماً منتفخة، وسروال بجبر واسع، تكنه من خيط الدويارة، لها طرفان طويلان، يتدليان من تحت القميص.

الأصقه منذ أن يدخل، وبعد حين أتسحب إلى دراجته الواقفة أمام البيت، بصندوقها الأمامي، المصنوع من أسياخ حديدية، ذى القائمين المرتكرين إلى الأرض، والمشبوكين - بسوسته قوية - في قاعدة الصندوق، والكرسي الإضافي العريض في الخلف.

أقف بظهرى أمام الصندوق. أرتكز بإبطن كفى على حافته، وأقفز قفزة قوية، بصير بعدها جسدى داخل الصندوق. أدلى ساقي أمامى، وأظل أرجحهما، بينما يداى مشرعتان في الفراغ، تروحان بينما ويسارا بيطم، كأننى أمام مقودة سيارة.

كان دائماً يأتى بعد المغرب، حافى القدمين، وعلى رأسه طاقية صوف بنية، يرى أمى، فينحنى عليها، يقبل كفها، ويجلس على الأرض، تحت قدميها، فيما تستقر هي قاعدة على الكنية البلدى، ويروح يدفع بحكاياته التي يأتى بها من بلاد الشمال والجنوب، التي يدخلها نانماً فوق أجولة الغلال المرصوفة في صندوق عربة النقل، التي يعمل عليها حمالاً، وفي نشوة الحكى تتسحب يده إلى جيبه، ويخرج ثعباناً صغيراً، يلقيه - فجأة - في حجر أمى، التي يشلها الخوف، فتغلق فمها على صرخة، بينما لوثة من الضحك تغزو جسده، فيترجرج، والثعبان يسعى في حجرها المرتجف.. يضحك وكفاها مرفوعتان إلى



- تعبان يا أمه..

وينخرط فى حكايات متشابهة عن الثعابين التى تلبد وسط أجولة الفول السودانى، وإصراره ألا يفوت ثعباناً يشتم وجوده. يراوغ حتى يصير قفا الثعبان داخل قبضته اليمنى، ثم يلتقط باليسرى طاقبته الصوف، يمرر طرفها أمام فم الثعبان، حتى يلتقطها بكفيه، عندها يجذب الطاقية جذبة عنيفة، تنتزع معها الأسنان، ويخرج مع الطاقية بقعة دم.

حكايات شيقة عن ثعابين كثيرة دوخته حتى انتزع سمها، وثعابين أتى بها من بيوت الناس، الذين يلجأون إليه، دون أن يتقاضى أجراً إلا الثعبان نفسه.

يحكى ويبكى ويردد:

مدد... مدد... الله حى.

وفى النهاية ينطق جملة قصيرة تفهم - أمى - منها أنه لم يستطع حضور الليلة الكبيرة لمولد السيدة، لذا قصده مخنوق وحزين، ويخبط على صدره بعنف، ثم يرشف شايه بصوت مسموع، وفى الرشقة الأخيرة يحتجز ثقل الشاي أمام شفثيه ويمص، حتى لا تبقى قطرة، يدير الكوب بأصابعه، ويطل النظر إلى التفل الرابض على الحافة، ثم يضعه تحت الكنية استعداداً للانصراف.

- أنا مشى يامه.. نفسك فى حاجة؟

- عاوزه أزور أبوك وأمك.

- الجمعة نروح.

ويمسك رأسها بين كفيه، يتمتم وهو مغمض العينين، وبعد أن يفرغ يقبلها، ويمضى مسرعاً إلى دراجته، كأنما يريد اللحاق بموعده.

يأتى 'خالى مرسى' صباح الجمعة بجلباب أبيض، اسكندرانى، مكوى، لا ينزل من فوق دراجته ولا ينادى، يظل يضبط منفاخ زمارة فى يده، إلى أن تخرج أمى وممها كيس البلج والعيش، وتكاد أن تسقط وهى تحاول أن تجلس فى صندوق الدراجة، فينزل يرفعها من تحت إبطيها ويجلسها بداخله، فتضحك وترجح ساقها قبل أن يتحرك.

- ح نعدى على عمك تاخدها معنا.

ينطق صوته مدويًا:

- الله.. الله.. يا نور

ويذهب إلى عمته، يقف أمام البيت، ومن فوق دراجته ينادى، فتبرز بجسدها الشحيم من الشباك، ترى أمى محشورة فى صندوق الدراجة الأمامى فتطلق ضحكة عالية:

- بنلك.. انزلى اقعدى ورا ياب.

تأخذ العمة مكانها فى الصندوق، بينما تأخذ أمى مكانها، على الكرسي الخلفى المنجد.. تمتطيه، وتتشبث يداها - بقوة - بجلبابه من الوسط، فلا أجد لى مكاناً غير الوقوف على حافة الكرسي، وراء أمى، مرتكزاً بذراعى على كتفى خالى.

يضغط بقدميه على 'بدال' الدراجة، فلا تتحرك.. تهتز بنا ونكاد نسلط، فيفز بجسده سريعاً يميل بجذعه إلى الأمام وأنا معه.. يضغط على البدال ويردد:

- 'مدد... مدد... د،' ثم دفعة واحدة: الله حى. نصل إلى المقابر، تكتشف أمى وعمتها أنه قام بطلاء الجدران باللون الأخضر منذ يومين فقط، وأمس أتى بعيد الوهاب الخطاط، الذى كتب بخط جميل مزخرف: هنيئاً لك يا دود/ تأكل ما يشتهى ابن آدم فى الوجود. كان عيد الوهاب يكتب وخالى مرسى يلم أوراق الشجر المتساقطة ويرميها بعيداً، وحين فرغ عيد الوهاب من الكتابة، كان خالى قد أفرغ إنائى ماء حول جذع شجرة الكافور العالية، وفتح زجاجتى مسك صغيرتين، ورش واحدة على باب الرجال والثانية على باب الحريم.

- صباح مدوخانى يا عيشه، يتحب واد صابع وعاوزه تتجوژه. جبت الحلاق فى البيت وشال شعرها بالمكنة، علشان ماتخرجش وتقابله. برضه عاوزه.

يؤور فجأة، ويجار أمام مقبرة الحريم:

- أعمل إيه يامه.. أعمل إيه يا خلق.

ويدق الأرض بقبضتيه، فيثير التراب الناعم من حولنا.

يغيب طويلاً. يدخل البلاد نائماً فوق أجولة الغلال المرصوفة فى صندوق عربة النقل التى يعمل عليها حملاً، ويعود: يداعب أمى وعمته بثعابين خالية من الأسنان، ويقول:

ما كنتوش سنة أبدأ، واللى زعلان عليها يفارقنى.

وزعق:

- ولادى خسة بس. ماخلفتش غيركم.

عادت أمى منتحبة وبياكية، ولم تذهب إليه ثانية حتى أتى بنفسه بعد صلاة فجر الجمعة مباشرة، وكان قد صلى العشاء ونام، وبعد منتصف الليل جاءت البنت عارية، نظرت إليه بعتاب ومضت. استيقظ هلعاً ويتصبيه العرق، فتح دولاب الملابس، أخرج كفن زوجته، وضعه فى كيس وأيقظ ابنه الأصغر، وأمره بالصمت. خرجا إلى الشارع وعند بيت جاره نادى، فأظلم الرجل.

- البنت فىن ياسماعيلين.

- دفنتها عندى يا مرسى.

- هات المفتاح وتعالى.

ذهب الثلاثة إلى المقابر بالدراجة ومعهم كلوب، فتح الرجل المقبرة، أدخل الكلوب فى الفتحة وأشار:

- بنتك آهه يا مرسى.

- تدفنها عريانة يا ناقص.

ونزل بظهره إلى المقبرة، حمل البنت من تحت ذراعها وناولها لأخيها الواقف على الحافة، وصعد، ألبس البنت الكفن وحملها على كتفه، مضى ومن ورائه ابنه مهرولاً بالدراجة والكلوب، حتى توقف أمام مقابر العائلة، فتح أخوها مقبرة الحريم ونزل إلى جوفها وهو يستمع إلى أبيه:

- قدامك عمك زينب، وراها ستك، وسع لها جنب أمى، خليها فى حضنها.

وناولها له، ثم جلس مقرصاً أمام البيت، ممسكاً بالكلوب، وصاح:

- يامه.. صباح جات لك آهه. خليها فى حضنك.

وحاش دموعه وهو يقرأ «يس»، وعلى غير عادته، جاء إلى أمى بعد صلاة الفجر مباشرة، بعدما صلى وابنه صلاة الجنازة على المتوفاة فى جامع القرافة. جلس على الأرض، تحت قسدى أمى ويكى فى حجرها، وحين سأته عن الذى به، قال:

- صباح ماتت.

- ما تخافوش، أنا شايل سمها.

ثم يلتقط ثعابينه، يقتل جسدها الأملس ويعيدها إلى سيالة قميصه الدمور، رغم ذلك سقطت عمتى - ذات مرة - مغشية عليها من الخوف، ولما أفأقت اكتشفوا أنها بالنت على نفسها، فحزن ولم يعد يصحب الثعابين إلا داخل جراب كستور معقود بحبل، ومتصل بأزرار صدريته، ثم لم يعد يصحبها أبداً بعد أن أحرقت ابنته - صباح - نفسها وماتت.. يومها ذهبت إليه أمى بياكية، كان بيته مقفولاً، يحوط الصمت واجهته، ظللت أدق الباب حتى فتح، ولما رأى أمى كم قمها بكفه وأمرها بالصمت، وتركها مع زوجته وأبنائه الذين لم يخرجوا صوتاً واحداً منذ رحلت البنت، التى أسلم جثتها المحترقة لجاره ومعها ثلاثون جنبها لزوم الكفن والدفن، وقال له:

- اعمل اللازم وادفنها فى مقابر الصدقة.

وعاد إلى بيته، جمع زوجته وأبنائه وقال:

- اللى راحت مانعرفهاش.. انتم خمس إخوات



القانون / أحمد صقلاني / مصر

مجتمعنا مجفأقنا

لغة الجسد
كيف تقرا افكار
الآخرين



الاهرامات المصرية
اسطورة البناء
والواقع

الاهرامات المصرية
اسطورة البناء والواقع



صعود وانهار
امبراطورية الاخلاف

إصدارات



المحيط com.

الاجبدة الثقافية

رسائل المحيط

لغة الجسد

كيف تقرأ أفكار الآخرين



٣/ ٢/ ١/

اليدين الهجرتان

(٤) شكل

هذه الحركة يستخدمها غالباً الأشخاص الواثقون بأنفسهم، أو المتفوقون في مجالاتهم أو السياسيين الكبار، هذه الإيماءة تستخدم غالباً جداً في التفاعل بين الرئيس والمرؤوس فالمديرين غالباً يستخدمون هذا الوضع عندما يبدون بضمائم أو فصائح أو يوضحون في موقفهم أو يستخدمها رؤساء الدول عند الحديث إلى شعوبهم، فهي تمكن اللغة الكبيرة للمتحدث في نفسه وفي أن تفكيره منظم ويعرف ماذا يقول.

كيف يستمع لك الآخرون؟

يقال أن الحطيط الجيد هو الذي يمعرف غريزيا مستوي يكون جمهور المستمعين مهتما بما يقوله أم لا، هذا الاحساس الغريزي ينتج عن قراءة الحطيط لبعض إيماءات الجمهور. نحن أيضاً نملك بعض المفاتيح التي نخبرنا عن مدى اهتمام أو تقييم الأشخاص لنا. عندما يشرع السامع في استخدام يده لسند رأسه، فهذا دلالة على أن السامع قد وجد أن سنده لرأسه هو محال للإمساك برأسه عالياً ليمنع نفسه من الاستغراق في النوم.

إن قرع الطاولة بالأصابع، قرع الأرضية المتواصلة بالقدم غالباً ما يساء تفسيرها من الخطباء كإشارة عدم استحسان الكلام، ولكنها في الواقع تؤثر إلى نفاذ الصبر وكأن الجمهور يقول للحطيط أنه الآن لإنهاء خطابه، وجدير بالملاحظة أن سرعة نقر الإصبع أو قرع القدم تحلق بمدى نفاذ صبر المستمع.

إن الاهتمام الصحيح من المستمع لك يظهر عندما تكون اليد على الخد غير مستخدمة كسندة للرأس.

ولكن عضا تشير السبابة عمودياً إلى أعلى الخد ويسند الإبهام الذهن فإنه يكون للسامع أفكار سلبية أو انتقادية حول الحطيط أو موضوعه.

هذه الإيماءة غالباً ما تفهم خطأ على أنها علامة اهتمام ونابهة ولكن الابهام السائد للذن يقول الحقيقة حول الموقف الانتقادي من المستمع.. فهو يستمع إما لتجهيز رد مضاد أو لتخزين معلومات لاستخدامها عند المتحدث، لذا احذر هذه الجلسة ممن يستمع إليك.

إيماءات راحة اليد..

عبر التاريخ قرنت اليد المفتوحة بالصدق والأمانة والاستقامة، وكثير من الإيمان تقسم بوضع راحة اليد فوق القلب أو ترفع الراحة في الهواء عندما يقدم المرء شهادته في المحكمة.

إن إحدى أضمن الطرق لمعرفة ما إذا كان شخص ما صريحاً وصادقاً أم لا، هي النظر إلى العرض الذي تقدمه راحتي يديه، فعندما يتكلم الناس بصدق تراهم يكشفون راحة (أو راحتي) اليد للشخص الذي يتحدثون به ويرددون عبارة مثل: «دعني أكون صريحاً معك».

هذه إيماءة لا شعورية تعطي الانطباع بأن الشخص يقول الحقيقة،

حركة الجسد وإيماءات الأطراف لا تصدر بشكل عشوائي خالي من الدلالات بل هي إشارات لا إرادية قد لا نلتفت إليها، ولكنها تعطي رسائل مهمة عن الأشخاص الذين نقابلهم. فما يقوله الناس غالباً ما يختلف كثيراً جداً عما يفكرون فيه أو يشعرون به، لكن مع لغة الجسد يمكن ترجمة أفكار الآخرين بصدق بواسطة إيماءاتهم. فإذا كانت اللغة المتوقعة هي التي تعبر عما يريد المخ أن يقوله، فإن لغة الجسد هي التي تعبر عما يريد الضمير أن يبوح به.

هذه هي الفكرة الأساسية التي يعتمدها آلن بيز ويطرحها في كتابه لغة الجسد، فهذا الكاتب الاسترالي، في الأساس يعمل مديراً إدارياً لشركة استشارية كبرى في سيدني وقد قام بدراسة استغرقت عشر سنوات من المقابلات والأبحاث والإطلاع على أهم المؤلفات الخاصة بحركات الإنسان ومناظيرها وفي نهاية حياته المهنية قدم هذا الكتاب كي يعطي القارئ بعض المفاتيح لفهم لغة الجسد التي تقول الكثير فقط تحتاج من يفسرها.

الإيماءات يدا لوجه

إذا كانت عندك أساسيات قراءة لغة الجسد فإنه تستطيع أن تتعرف بسهولة على الأشخاص الذين يكذبون عليك أو حاولوا خداعك، فالقاعدة بسيطة وهي أننا غالباً نتناول أن نغطي أفواهنا أو عيوننا أو أذناننا بأيدينا إذا أقدمنا على الكذب. وهذا يعود إلى الطفولة المبكرة فالطفل إذا كذب، فإنه غالباً ما يغطي فمه بيده في محاولة لوقف الكلمات الخادعة من الخروج، أو يخفي عينيه بويديه إذا رأى شيئاً لا يود النظر إليه.. وهكذا. ومع التقدم في العمر تفسد هذه الحركات وتغدو أقل وضوحاً كأن تأخذ شكل حركات خاطئة مثل لمس الأنف أو ارتكاز الإبهام على الخد أو حك العين أو فركه الأذن.. كلها إيماءات يجب أن تقف عندها فهي تحذرك أن الذي أمامك قد يكون كذاباً أو يحاول إخفاء بعض الحقائق.

(شكل ٢) وفي هذا الشأن أجرى بعض الباحثين الأمريكيين اختباراً لمرضى طلب منهم الكذب على مرضاهم بالنسبة إلى حالتهم الصحية ومدى تدهورها. وعند ملاحظة مجموعة الممرضات (كل واحدة على حدة) ومن يكذبن على العرضي شوهد تكرار إيماءات اليد السابقة حول الفم أو الأنف والعين.. فهي إيماءات لا إرادية يحاول بها المرء إخفاء كذبه.

اليدين الممسكتان بإحكام..

هذه الإيماءة تبدو للوهلة الأولى أنها إيماءة ثقة بالنفس إذ أن بعض الأشخاص الذين يستخدمونها غالباً ما يكونون متبسمين ومع ذلك فإن الذي يتحدث وهو في هذا الوضع غالباً ما يكون مضطرباً أو يعاني من هزيمة من والأهم من ذلك أن هذا الوضع يكشف إحساساً عدائياً من الشخص تجاه من يجلسون معه.. فهو يستمع لهم على مضض وقد يكون مستغزاً منهم ويحاول أن يكتم ذلك. (شكل ٣).

لغة الجسد

كيف تفكر افكار الاخرين
من خلال ايما اتمهم



تأليف آين هيز

ميريس
سمير شيماني

مصحف دار الاقلام الجديدة - بيروت

الكتاب لغة الجسد

المؤلفان: آين هيز

القائرون: دار الاقلام الجديدة/ بيروت



/٥/



/٤/

والعكس صحيح وعندما يكذب ولد أو يحاول أن يخفي شيئاً ما، فإن راحتي يديه تكونان خلف ظهره، وكذلك عندما يود الزوج أن يخفي أين كان عقب قضاء السهرة مع رفاقه، تراه يخفي دوماً راحتي يديه في جيبه أو في وضع ذراع مطوية عندما يحاول إيضاح أين كان، مكاناً، الراحاتن المخبئتان قد تعطي الزوجة تلميحا أن زوجها لا يقول الحقيقة.

المصافحة

المصافحة تذكرنا من عهد إنسان الكهف، فعندما كان رجال الكهوف يتقابلون كانوا يرفعون أيديهم إلى العلاء، عارضين راحات أيديهم ليدلّوا على أنهم لا يحملون ولا يخفون أي سلاح، وعبر القرون عدلت أشكال السلام إلى أن وصلت إلى الشكل الحديث وهو تشابك الراحات وهزها عند اللقاء أو الوداع.

عندما يصافحك شخص ما تستطيع أن تكشف بعضاً من شخصيته.. فإذا تعمد أن تكون راحة يده تواجه الأرض وبالتالي يجعل راحة يدك تواجه الأعلى، فهو شخص مسيطر يحاول أن يخضعك، أو يحاول أن يعطيك الانطباع بأنه الأقوى

أما إذا تعمد الشخص الذي أمامك أن تأخذ يده اتجاه الأرض بحيث تكون يدك هي الأعلى فهو شخص إما يهابك أو يخجل منك أو هو شخصية مهادنة ومسالمة جداً

ملحوظة: إن الأشخاص الذين يستخدمون أيديهم في مهتهم مثل الجراحين والفنانين والموسيقيين قد تكون مصافحتهم رخوة وليئة ولكنها ليست دلالة على أنهم ليئون ومطيعون ولكنهم لا إرادياً يصافحون بهذه الطريقة الاستسلامية للحفاظ على أيديهم وحمايتهم.

عندما تصافح شخصيتان مسيطرتان أو على قدر من القوة وللديت فإن المصافحة غالباً ما تأخذ شكلاً عمودياً، إذ أن كل واحد منهما ينقل مشاعر الاحترام والألفة بالنسبة للآخر دون إظهار أي خضوع.

هذه الفلسفة، ذات الراحة العمودية هي المصافحة التي يعلمها الأب لابنه عندما يريه كيف، يصافح كيف.

إيماءات التودد بين الجنسين

هناك بعض الإشارات أو الإيماءات اللارادية التي قد يقدم عليها الرجال والنساء فتضع إحساسهم بالانجذاب أو الرغبة في تطور العلاقة بينهما. ولكن نادماً يقال أن إشارات المرأة في التودد أكثر وضوحاً من الرجل، أي يمكن قراءتها أسرع وأسهل.

لنلاحظ مثلاً أن الرجل عندما يقابل امرأة تجذبه فهو لا إرادياً يفرد كتفيه، وتختفي الجلسة أو الوقفة المترهلة، على العكس يكون الجسم مشدوداً. وتجذبه يده مباشرة إلى ربطة عنقه أو ياقة القميص في حركة ليس لها معنى فطري لتحديد الهدنام، ولكنها حركة وجد أنها مرتبطة بانجذابه للمرأة التي أمامه.

أما المرأة فهي تستخدم شعرها كثيراً للتوصليل رسائلها.. فهي قد تلمس

يأصبغها على خصلة من شعرها، أو ترجع رأسها للوراء بحركة مفاجئة لإبعاد الشعر عن وجهها أو تمرر راحة يدها على رأسها من حين إلى آخر. وحتى النساء ذوات الشعر القصير قد يستخدمن هذه الإيماءات.

عندما تضع المرأة رجلاً على رجل أمام رجل فهي تؤكد بهذا الوضع أنها امرأة جذابة قادرة على انتزاع الاعجاب منه. (شكل ٥)

كما أن القدم يعطي معلومات كثيرة للرجل، فإذا كانت المرأة تجلس واضعة رجلاً على رجل ونهز قدمها المعلق بخفة ساعدتها بفهم الرجل أن هذه المرأة تعطيه الإشارة ليطعمها في إعجابها، بل ليصارحها به. أما إذا كان للقدم يتمرك بطريقة عصبية فيجب على الرجل أن يتمهل فهي إما ترفض إعجابها أو أنها متوترة وتحاول أن تداري انتدابها نحوه.

هناك العديد من الإشارات الجسدية التي يتعرض لها الكتاب ويحاول أن يعطي القارئ معناها مثل حركات الأعين بطريقة الجلسة أو الوقفة أو حتى اتجاه الأقدام. وإذا كان اهتمام الأفراد بهذه اللغة ومدلولاتها قد لا يكون كبيراً، فإن هناك جهات تهتم بشدة بترجمة لغة الجسد مثل أجهزة المخابرات التي يعونها كثيراً أن تدرس الأشخاص الذين تتعامل معهم أو تقوم بمتابعتهم. كما أن المؤسسات الكبرى الآن تعتمد كثير على مدلولات لغة الجسد قبل الأقدام على تعيين موظفيها، فالمقابلات الشخصية لا تكون فقط لجمع معلومات شافية من المتقدم للوظيفة، بل فرصة للتعرف على أبعاد شخصيته من خلال حركاته وإيماءاته.

منى الشاذلى

الأهرامات المصرية أسطورة البناء والواقع

وقد شيد هذا المهندس هذه المقبرة على هيئة المصطبة ثم أضاف فوقها مصطبة أخرى ثم أضاف بعد ذلك مصطبة ثالثة وهكذا حتى وصل إلى ست مصاطب متدرجة فجاء البناء على هيئة الهرم المدرج وهو الشكل الذي اتخذه ملوك الأسرة الثالثة لبناء مقابرهم.

ونصل إلى الملك «سنفرو» أول ملوك الأسرة الرابعة الذي كان أول من حاول بناء هرم كامل حيث شيد مهندسهو هرمًا مدرجًا ثم ملأ الفراغات وصنعوا كساء للهرم فجاء شبيهًا بالهرم الكامل حيث كان هرمًا كاملًا في مظهره ومدرجًا في مخبره وهو الهرم المعروف بهرم «ميدوم» ثم بني نفس الملك بعدها هرم دفنور الجولوي المعروف بالهرم المنحني وتعرف من هذا الهرم أن الملك «سنفرو» حاول أن يبني مقبرته على هيئة هرم كامل فكانت نتيجة هذه المحاولة هذا الهرم المنحني الذي اشتهر بهذا الاسم لأن أمثله لم يستطع ذلك زاوية واحدة بل ذات زاويتين فيبدو أن المهندس مصمم بناء هذا الهرم أدرك أن استمرار البناء بالزاوية التي بدأ بها سيؤدي إلى ارتفاع البناء كثيرًا مما سيؤدي إلى الضغط على أساسات البناء فيسقط الهرم كله ولهذا قرر تغيير زاوية البناء عند نقطة معينة ليحافظ على الهرم ولذلك ظهر هذا الهرم بهذا الشكل للفرد.

ومن المؤكد أن مهندسي الملك «سنفرو» استفادوا من هذه التجربة ولذلك فقد قاموا بمحاولة أخرى كانت نتيجةها ظهور أول هرم حقيقي كامل في الوجود وهو هرم الملك «سنفرو» الشمالي بدفنور.

ويأتي الملك «خوفو» ليستفيد من تجارب سلفه الملك «سنفرو» فيشيد له المهندسون أكبر هرم مصري وبمخاضاته وبثقة بنائه أصبح الأعمى الوحيدة الباقية من عجائب الدنيا السبع أما الهرم الذي يليه في الضخامة وحسن الهندسة والبناء فهو هرم «مفرع» خليفة «خوفو» ويأتي بعده هرم «منكارع» وهو أقل ضخامة من الهرمين السابقين ولكنه استعاض عن صغر حجم هرمه بتسكية الهرم بأحجار الجرانيت الضخمة.

ويأتي ملوك الأسرتين الخامسة والسادسة فقدمهم قد ساروا على نهج «منكارع» مهتمين بالجوانب الجمالية أكثر من اهتمامهم بالضخامة فظهرت الزخارف والنقوش حيث ظهر في هذه الفترة ما يسمى بـ «متون الأهرام» وهي تلك النصوص المقدسة المنقوشة على جدران حجرة الدفن داخل الأهرام وأقدم تلك النماذج هي «متون هرم الملك «نيس» آخر ملوك الأسرة الخامسة وهذه «متون نقشها الفنانون المصريون بالكتابة التصويرية المقدسة «الهيروغليفية» فخرجت معجزة في اتفاق نقشها وبثقة التفاصيل الصغيرة للونه بألوان معتمة مازالت تحفظ بروقها وجمالها.

ومع نهاية عصر الدولة القديمة الشهير بعصر بناء الأهرام نصل إلى بداية الانحدار في عمارة المقابر الملكية وخاصة التي على شكل الأهرام حيث لم تظهر إلا الأهرام المشيدة من الطوب اللبن في عصر الدولة الوسطى وذلك حتى نصل إلى الدولة الحديثة فبعد «إيني» المهندس الحاصل بالملك «تحتمس الأول» بلحت مقبرة ملكه داخل مقبور وادي طيبة الغربي وبالرغم من أن الملوك قد توقفوا عن بناء الأهرام لتكون مدافن لهم إلا أن الشكل الهرمي كان قد تأصل في ذهن المصري القديم فظل متعلقًا به ولهذا نجد الكثيرين من المصريين القدماء يبنيون أهرامًا

بعد الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه وهو كتاب «الأهرامات المصرية.. أسطورة البناء والواقع» أول كتاب يصدر باللغة العربية عن الأهرامات المصرية بعد كتاب د. أحمد فخري الصادر في ستينيات القرن الماضي.

وفي هذا الكتاب حاول مؤلفه التعرض لشئ القضايا المتعلقة بالأهرامات فاعتمدوا لذلك منهجًا من خطين الأول هو التعرض للقضايا الكليكة المتعلقة بالأهرامات المصرية والثاني هو شرح كل منطقة هرمية على حدة.

وقد جاء الخط المنهجي الأول في الفصل الأول من الكتاب الذي جاء تحت عنوان الأهرامات المصرية النشأة والتطور ومن خلال هذا الفصل تمت مناقشة قضية تطور المقابر الملكية في مصر القديمة حيث تتبع الباحثان المقبرة من الطور البسيط وصولًا إلى القمة مستقلة في أهرامات الجيزة ثم المرور بمراحل الانحدار.

ويبدأ الحديث بإلقاء الضوء على المقبرة في عصور ما قبل الأسرات حيث كانت عبارة عن حفرة بسيطة تأخذ شكل المستدير أو البيضاوي وفي مرحلة تالية بدأ المصري القديم في حماية جسم الموتى بوضع إطار خشبي حوله أو بنطين الحفرة وكان يضاف للحفرة في بعض الأحيان مشكاة لوضع بعض المتاع مع المتوفى.

ومع نهاية عصور ما قبل التاريخ وبداية ظهور المملكة المصرية الموحدة بدأ تنظيم الدفن حيث خصصت مدينتان لدفن الملوك إحداهما في الجنوب وهي أبيدوس والثانية في الشمال وهي سقارة.

وتختلف مقابر هذه الفترة عن مقابر عصور ما قبل الأسرات حيث ظهر هنا ما يسمى اصطلاحًا باسم «المصطبة» وهو بناء يتكون من جزئين جزء تحت سطح الأرض وجزء آخر فوق سطح الأرض والجزء الذي يقع تحت سطح الأرض عبارة عن حفرة كبيرة مستطيلة لا يزيد عمقها على 4 م وتتكون من حجرة كبيرة للدفن وتحيط بها حجرات أخرى لأثاث المتوفى. أما الجزء العلوي فهو بناء مستطيل شيد بالطوب اللبن وله حوائط مائلة قليلًا مما يجعله شبيهًا بالمصاطب المنتشرة في الريف المصري.

وتظل المقبرة بهذا الشكل حتى نصل إلى الملك «زوسر» أول ملوك الأسرة الثالثة الذي اكتشف عبقرية المهندس الشاب «امحتب» فعهد إليه ببناء المقبرة الملكية في سقارة فقام المهندس الشاب ببناء المقبرة الملكية باستخدام كتل كبيرة من الحجر وتوسع كذلك في استخدام الحجر حتى شيد به جميع المباني الأخرى بالمجموعة الجنائزية وكذلك السور الخارجي المحيط بها.

الكتاب: الأهرامات المصرية - أسطورة البناء والواقع

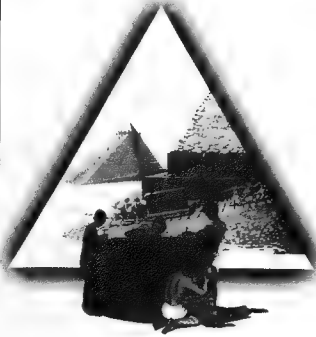
المؤلفان: د. خالد عزب - أيمن منصور

الناشر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية



د/ خالد عزب .. أيمن منصور .

الأهرامات المصرية أسطورة البناء والواقع



صغيرة فوق مقابرهم بينوناه من الطوب اللبن وفوق قممها هريم من الحجر واكتفي آخرون بأن يضعوا في

مقابرهم لوحة جزأها الطوي هرمي الشكل.

ومن خلال هذا الفصل كذلك ناقش الباحثان قضية أخرى وهي كيف بنى المصريون القدماء مثل هذه الأبنية الضخمة؟! وهنا تم عرض الطرق المختلفة المقترحة لبنائها مع التركيز على أهم وإبرز هذه الطرق وأكثرها قربا للواقع والحقيقة مع شروح تفصيلية لها وهي الطريقة المعروفة باسم «الجسور الصاعدة» وتتلخص هذه الطريقة في أن المصريين القدماء كانوا قد استخدموا طريقاً متدرجاً الارتفاع مستخدمين الحصى المخلوط بالطين وكان لهذا الجسر الصاعد جدران من اللبن حتي ثبت هذا الحصى المخلوط في مكانه ويتصاعد هذا الطريق مع ارتفاع الهرم حتي يصل في النهاية إلي مستوى قمة الهرم نفسها ويلزم في الوقت نفسه أن يمتد هذا الطريق من حيث الطول حتي تظل زاوية انحداره واحدة وبعد انتهاء بناء الهرم يزيلون هذا الطريق.

وفي الفصل نفسه وإكمالا للقضية السابقة نجى قضية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها وهي من هم بناء الأهرام؟ وهو السؤال الذي أثير قديماً وقد تكلم فيه من له حق الكلام ومن لا حق له وذلك حتي أظهرت الكشوف الأثرية الحديثة بمنطقة الجيزة ورش ومساجن ومقابر بناء الأهرامات من المهندسين والعمال والقبائل المصريين ونعت عنوان بناء الأهرام يتعرض الباحثان لأجزاء من هذه المكتشفات الحديثة الدالة علي حياة بناء الأهرام.

ثم ينتقل بنا الفصل نفسه بعد ذلك إلي قضية أخرى وهي من تتكون المجموعة الهرمية وما وظيفتها؟ وهو الأمر الذي عكف عليه كثير من علماء الآثار المصرية وخرجوا لنا بمجموعة من الآراء المهمة. وهنا قام الباحثان بتجميع هذه الآراء وتحليلها للوصول إلي أقرب ما يمكن من الواقع والحقيقة.

ويبدأ الخط المنهجي الثاني والخاص بشرح كل منطقة هرمية علي حدة بالفصل الثاني من الكتاب الذي يطرح عرضاً تفصيلياً لجبانه منف التي تعد أكبر الجبانات التي تضم أهرامات في مصر حيث تضم مجموعة كبيرة من المناطق الهرمية والتي تبدأ من منطقة «أبو رواش» أقصى الشمال ويمتد حتي منطقة «ميدوم» في الجنوب بالقرب من الفيوم وتضم مناطق الجيزة - زاوية العريان - أبو صير - سقارة - دهشور - مزغونة - اللثت - وقد قدم الكتاب شرحاً وافياً لكل مجموعة هرمية مع تقديم الأشكال التوضيحية والصور ولهذا جاء هذا الفصل الثاني أكبر فصول الكتاب.

وجاء الفصل الثالث ليتم تلك السلسلة من خلال أهرام الفيوم وصعيد مصر التي لا تغطي بمثل شهرة أهرام الجيزة وسقارة ولكنها ذات أهمية خاصة حيث تظهر بعض ملامح تطور عمارة الأهرام في مصر سواء في بداية هذا التطور أو في نهايته ولذلك فقد أفرد لها فصلاً منفرداً ورغم قلة عدد صفحاته إلا أنه مليء بالمعلومات المهمة والجديدة عن الأهرام المصرية.

محمد علي بدوي

صعود وانحيار إمبراطورية الأخلاق

وأعم ما ينفرد به كذاب (صعود وانحيار إمبراطورية الأخلاق) ذلك القالب الأسلوبى البديع الذى صيغ فيه. فهو حقيق من الإبداع لا شوائب تعكر صفوه. والمؤلف يجمع بذلك بين رصانة الفكر السياسى والاجتماعى والفلسفى وبين روعة البيان التى تنسج بها الأعمال الأدبية. وهو بذلك يحقق المعادلة الصعبة المتعقدة فى عمق الرؤية وجماليات التعبير، وهو ما يصفه الباحثون القدامى بالسهل الممتنع.

ولا غرو فالدكتور سمير سرحان أديب قن فى المقام الأول لأن الساحة الثقافية تعرفه منذ الستينات مؤلفاً وناقداً مسرحياً بل هو من رواد الأدب المسرحى كتابة ونقداً فقد أسهم بقسط وافر فى إرساء أعمدته ثم فى تطوير أدواته منطلقاً من أصول هذا الأدب فى عصر الإغريق ومتابعاً بالدرس والتحصيل أحدث تياراته ثم مصنيهاً إلى البناء لبناات من لذهنه.

وقد أضاف إلى موهبته فى فن الكتابة للمسرح واستيعابه لمذاهب هذا الفن بين القديم والحديث بدءاً من سوفوكليس حتى شيكسبير وأبين ومن جاء بعدهم قراءات خصبة متنوعة لروائع الأدب القصصى وبدائع الفن الروائى التى خلدها الكتاب الكبار مثل تولستوى ودستوفيفسكى ونهيب محفوظ وغيرهم على اختلاف بينهم فى الرؤية وفى المذهب الفنى. ولا ريب أنه كان شذير القراء للأشعار الرفيعة المستوى فى العربية وفى اللغة الانجليزية التى تخصص فيها وفى أدبها.

ومن ثم نجد فى مقالاته وهجا لما امتصه من هذه الآثار الفنية، فهى تفوح بعطرها وتعمل فى ثناياها شجذات روائية ومسرحية وومضات شاعرية. لقد ارتقى الدكتور سمير سرحان بفن المقالة فى كتابه هذا الذى بين أديبنا فجاء عصارة فكرية رفيعة نسج وحدها. فهى بمعناها فى الرؤية وجمالها فى الأسلوب تحقق ما يسميه بارت «أدب النص» وما يسميه الأديب العربى الفذ أبو حيان التوحيدي «الإمتاع والمؤانسة».

يتدفق المقال حين بما أحتواه من أفكار ذرية عميقة كالنصر، وينساب حيناً آخر كأموج نيلنا الخالد، وهو فى الحالين يقدم زادا سائفا للشاريين، فلا تتعبد ولا محاطة بل بسائلة أسرة.

ولأن كتابنا مبدع متعدد المواجه فانه يمزج الجهد بالقلماء ونقله طبيعته الساحرة لذا اقتضى التمتع بذلك ولذا فإنه يستعمل عبارة المتنبى (ولكنه ضحك كالبكا). ونكاد نسمع فى بعض مقالاته التى يتحسر فيها على ما آل عليه الوطن والأمة من سوء الأحوال وهو يجأر بصوته مناشداً الناسرين نياماً أن يستيقظوا.

وهو يعد هذه المقالات كتاباً مناضلاً مقامها وأديباً تقديمها مرهف الحس متكوناً بالرغبة فى التغيير والتجديد وكأنه يش شيلى الشاعر الانجليزى الرومانسى فى مقولته إبنى ممكن بشهرة تغيير هذا العالم وإن كان سمير سرحان ينتمى إلى الواقعية الجدلية. بيد أن الهدف لا يختلف بين الرومانسيين والواقعيين من حيث التعلق بالمثل العليا. فالرومانسيون يحلمون

هذا كتاب فريد فى بابيه.. كتاب بأسر قارنه منذ أول صفحة إلى آخر كلمة فلا يملك أن يدعه من بين يديه حتى ينتهى منه ثم بعيد قراءة بعض فصوله. لقد كتبه المؤلف د. سمير سرحان فى قالب مقالات تتفاوت من حيث أوقات كتابتها ثم جمعها بين دفئى كتاب. ومع ذلك فإن المتلقى لا يشعر بهذا التفاوت بل يخيل إليه أن هذه المقالات كتبت متتابعة وفى أوقات متقاربة وكأنها فصول تشبه حبات عقد ينتظمها سلك واحد. وذلك رغم تعدد موضوعاتها. ويرجع ذلك إلى أنها تصدر جميعاً عن رؤية متكاملة متسقة للواقع والبشر والمصير وتشكل فى مجموعها موقفاً فلسفياً من أحداث الحياة المعاصرة والتطور القارىخى وصراع الأضداد.

ويمثل هذا الموقف فى فكر تنويرى تأقباد قادر على استيعاب الماضى واستشراف الآتى والنظرة الموضوعية الكلية الشاملة فى سبيل البحث عن خلاص من للمازى التاريخى الحضارى للأمة العربية وفى مقدمتها مصر. وتشعر خلال متابعة فصول الكتاب أن المؤلف شديد الإحساس بمسؤولية الكلمة التى يحمل أمانتها المتفك الحر الذى يهمن بالشأن العام ولا ينشغل عنه شواغل الخاصة ومصالحه الآنية.

فهموم الوطن والأمة وشعوب عالمنا الثالث المعزدي فى كثير من قطاعاته فى هاربة للتخلف وسوء الظروف الاقتصادية هى التى تترقب ضمير الدكتور سمير سرحان ويبحث لها عن حل. ومصير الكوكب الأرضى فى هذه الحقبة الزمنية الحرجة والمتوترة والمحفلة بالسرعات الذموية يشغل جانباً كبيراً من اهتمامات كتابنا المعب باليوم والئد.

وهو يحتفظ عن كثير من الكتاب والمفكرين فى أنه لا يتكفى بطرح الأسئلة، وإنما يقدم إجابات مستخلصة من ثقافة واسعة عميقة ومن تجاربه وخبراته الحياتية ومن دروس التاريخ. إنه لا يرفع راية الشك فى معطيات الواقع والوجود، وإنما يؤكد لنا حقيقة اليقين فى كثير من المسائل المطروحة موضع الجدل. فهو يدرك المتغيرات ويعى للقلانس ويعرف عليها ومن ثم السبيل إلى علاجها. فهناك شواهد وقرايت لا ينبغي أن نخطأها ونحن ننشد الطريق إلى الخلاص.

وهو يهدف فى كل آرائه إلى المشاركة فى صياغة الهوية الوطنية وإعادة صياغة الحياة فى ضوء عبدة التاريخ وخلصاً للتجربة الوطنية فى مختلف العصور وتجارب الأمم الأخرى فى صعودها وهبوطها.



المصادقات التي أجريت في فندق (مينا هارس) يوم كان علم فلسطين مرفوعاً منذ نصف وثلاثين عاماً. ولما تخطت على مقولة فرصة الفلسطينيين المضنية، ذلك أن ما كان معروضاً على طابولة المصادقات لم يعد كونه اقتراحاً بإقامة حكم ذاتي للفلسطينيين أي إدارة محلية وليس قيام دولة مستقلة ذات سيادة على الأرض التي انتزعت منهم عرواً وصحوا في سبيل تحريرها من الاحتلال بعشرات الآلاف من الضحايا. ثم إن الواقع العربي الذي جرى في زمنه المصادقات المشار إليها كان أفضل كثيراً من الواقع المتشطي والمتردى الحاضر بحيث يتعدى قياس هذا بذاك لاختلاف الظروف التاريخية. فالأمر هو ما يقول الحكيم الإغريقي القديم: (أنت لا تسبح في ماء للدهر مرتين، لأن الماء يتغير من لحظة إلى أخرى). ولما كان صحيحاً أن التاريخ يعيد نفسه، فإن ذلك يتم في أشكال ومعالن جديدة. وفي مقال (من يوقف ضد الغابة) يقدس شماع الدلالة على وحشية

مجرم الحرب شارون من مسرحية (ماكبت) لشيكسبير. فشارون هو الوجه المعاصر لماكبث الشرير الذي تدفنه زوجته إلى اغتيال الملك الطيب لويل محله على عرش البلاد في اسكتلندا. فيقتل العارسين بخنجره المسموم ثم يخرسه في قلب الملك محلاً أن العارسين هما القاتلان ويعلم نفسه ملكاً. ولكن الزواج يأتي بما لا يشتهي ماكبت إذ تهب عاصفة هواء يرتفح منها القاتل فرعاً ويهدأ له خنجره يقطر دماً. وبدا التكن كله كأنه قد اهتز لجرمية ماكبت فأصابته القنوصي وعصف به الألم، وكان هذه الجريمة لا تماثل غيرها وإنما هي ضد ناموس الحياة ونظام التكن ذاته. وراح ماكبت لكي يؤمن عرشه يقتل كل من يظن أنهم يهددون ملكه فراححت للدماء لا توجب إلا الدماء وتصاب زوجته بالجنون فترى الدماء تقطر من بديها ويد تهبها.

ويبحث الملك الجديد القاتل عن الساحرات لمعرفة مصيره فتنبأ له إحداهن بأنه لن يموت ولن يقتل إلا إذا زحفت غابة كديفة نحو قلعته. وتتحقق النبوءة وتتحرك الغابة المواجهة للقلعة بكل أشجارها، ولكن الذي كان يحدث هو الشباب الفلار من أبناء ذلك الوطن الذين يحملون الأشجار منجيهين إلى القلعة ويعمل أحدهم ماكبت بطعنة نجله من سيئه، وتتحقق بذلك العدالة الإلهية ويعود إلى التكن انتزاعه تحقيقاً للنظرية الفلسفية التي كان يقوم عليها العالم القديم، وهي أنه إذا ارتكب أحدهم جريمة ضد النظام الكوني كما فعل ماكبت فإن التكن يظل في حالة اختلال حتى يتم تصحيح هذا للخلل وإزالة هذا الجريمة.

ويطلق الدكتور سمير سرحان على ذلك قائلاً: (هذا السيلاريو المربع الذي أبدعته عقريه شيكسبير في مسرحية «ماكبت» هو في تصويري نفس ما يحدث اليوم على أرض فلسطين بعد أن أعطى السفاخ شارون سدة الحكم في إسرائيل). والغاية التي وردت في المسرحية تتمثل في الأطفال الفلسطينيين الذين يرحمون القلعة بالخجارة، وقرباً تزحف الغابة إلى حيث يوجد (ماكبت) الصهيوني فيتم تصحيح للخلل الرهيب الذي ارتكبه هو وعصبته لأنهم أعداء ناموس التكن وقانون الحياة. فاحتلال فلسطين وإبادة شعبها جريمة ضد النظام الكوني (ولا بد أن تعود القدس يوماً ليوم معها ميزان العدل في هذا التكن المختل). ويهزنا صاحب (صعود وانتهيار إمبراطورية الأخلاق) بمسرحية

بالتغيير والواقعيون يحثون عبر إبداعهم على كفاح الشعوب وإنصافهم للثورة لا على الغزو الأجنبي والاستغلال وهدمها بل على كل ما يفت عبثية في طريق ازدهار ملكات الإنسان وحقه في تقرير مصيره بيده من خلال كل وسائل المقاومة التي تبذلها الشعوب المعانية مجددة وموعدة أشكالها. وكتاب (صعود وانتهيار إمبراطورية الأخلاق) معروفة عشق للثورة التحرير الفلسطينية وحث على نصرتها، وإيمان بقدرتها على انتزاع حقها في تحرير أرضها من العدو الصهيوني وانتزاع استقلالها من يوائه لأن هذا التحرر حتمية تاريخية وقانون أزلي أكدته ثورات الشعوب المقهورة بما سكبت من دماء الشهداء جيلاً بعد جيل.

إن هذا الكتاب ثمرة مسيرة كفاح دلب في سبيل المعرفة والرسو على شاطئه اليقين بعد الإبحار سنوات طوالاً في محيط البحث عن منار يهدي في الظلمات.

فمن الطبيعي إذن أن نرى سمير سرحان بأسى الآلام الفقراء الكادحين ويخني أحلامهم ويقي بإمكانهم التحرر من العوز الاقتصادي ولأساسة الاجتماعية لأنه من أبناء الطبقة المتوسطة التي تنمو على كاملها نهضة الأمم والحضارة الإنسانية. ومن هذا يستمد طاقته على المقاومة ولا يألو جهداً في رسم معالم النجاة عن طريق التحذير من التهاون وما يصحبه من عجز مخيف، وهو يتصدى للقضايا التي يبحثها بقوة العلم وسلاح المعرفة وهما السبيل إلى نفاذ البصيرة.

وهكذا نجد في العديد من المقالات زخماً في المعلومات والأفكار السياسية والاقتصادية التي تصل به إلى نتائج صحيحة دون أن يتكفى بطرح الأسئلة كما سبق أن ذكرنا.

الناس المجدول من الفكر والفن
يضاف الفكر والفن أو المعنى العقلي والمبنى الفني في مقالات الكتاب، فالأسلوب يقوم على التماس مع مأنورات أدبية وإصادة صياغتها بما يتناسب مع الموضوع، كما يقوم على إبداع أشكال تعبيرية جديدة. ومن قبيل النوع الأول نذكر على أنه تمكن المؤلف أصوات أخرى المجارة التي اختارها المؤلف عنواناً لكتابه، فهي تتناس مع عبارة (انتهيار الإمبراطورية الرومانية) بعد تحويلها إلى (صعود وانتهيار إمبراطورية الأخلاق)، وتشير العبارة الأولى إلى انهيار الإمبراطورية الرومانية على يدي آخر أباطرتها وهو موضوع رواية (رومولوس العظيم) للكتاب السويدي دورنمات وقد نقلها إلى العربية أنيس منصور. وهناك قصة طويلة للأديب محمد مستجاب بعنوان (صعود وانتهيار آل مستجاب) ولكن ثمة اختلافاً كبيراً بين هذه القصة وبين كتاب سمير سرحان من حيث آفاق الرؤية والنهج الأسلوبية. وتبين قدرة كاتبنا المبدع على توظيف مأنورات من المسرح والرواية والأدب الشعبي في تصوير أفكاره عن المجتمع والحياة والعالم في المقالات الأنية بحيث يبلغ ذروة في أسلوب القصص والإسقاط الماضي على الحاضر في ممان جديدة مستحدثة:

في مقال (ثقافة الكلمات وثقافة الحجارة) يشبه منظمة التحرير الفلسطينية بالعدوى الشيوخ بطل قصة أنطون تشيكوف في إضاعة الفرصة السانحة حيث لم يعرف العدوى حاجة زوجته إلى خنائه ولا يبدأ في بنها جبه لها إلا بعد أن رحلت، وكذلك المنظمة الفلسطينية إذ لم يحضر رجالها

الديار (بانا) يروي لنا طرفاً من ذكرياته في الطفولة إذ كان يصحب جدته في أثناء عودتها من منزل أسرته في حي عابدين عبر الترام إلى قريته القريبة من بها. وكانت الرحلة تستلزم منها التخلي عن ملابسها الريفية وارتداء الملابس اللثة والبرقع ليجدو من أهل البندر. وذات يوم تعثرت في ملاينها فوقعت على الأرض وتكسفت جزء من ملابسها الداخلية فراحته تصرخ ولم تعد بعدها إلى القاهرة.

ويعلق كاتبنا على هذه الذكرى بقوله:

(ظل الأمر كله في وجداني والسكون تمنى بي نحو الكبر والصلح - رمزاً لفشل جدتي في أن تنفخ فوق تقاليد الريف للتصحيح جزءاً من حياة المدينة بمعنى عبور المراحل الحضارية المختلفة من زراعة إلى صناعة لتصل إلى مرحلة التحديث) ويستطرد قائلاً: (وهذا بالضبط في تصوري هو حال المجتمع عندنا وهو يحاول أن يصل إلى مرحلة التحديث والتي لا بد أن يصل إليها حتى لا يفوته ترام أو بالأحرى قطار التقدم فيسقط على الأرض وتكسفت عورته ويصبح مختلفاً غريباً لا يملك إلا أن يصرخ صرخة جدتي «يا غريبة الديار ياني، لأنها لم تستطع أن تعين حبايتها المطمئنة في مجتمعنا الزراعي، ولا هي استطاعت أن تعيش حياة التدفج في المدينة حيث أسباب التقدم التكنولوجي متوافرة).

ويرى كاتبنا المفكر أن الوصول إلى مرحلة تحديث المجتمع قد تتطلب العبور بفرض المراحل التي مرت بها المجتمعات المتقدمة أي الانتقال من مرحلة المجتمع الزراعي إلى مرحلة الثورة الصناعية الأولى ثم مرحلة الثورة الإلكترونية في الستينات التي آلت إلى قيام مجتمع المعرفة أي المجتمع الذي تكون مصدر قوته هي المعرفة وليس الأرض أو السلاح، ولكن المعلومات وحدها لا تبني مجتمعاً حديثاً وإنما تكمن العداثة في كيفية الوصول إلى المعرفة من خلال جمع المعلومات أي كيفية إدارة المعلومات وكيفية الاستفادة منها في تطوير الصناعة والزراعة والاقتصاد بل المؤسسات المختلفة أيضاً سواء الحكومية أو غير الحكومية وكذلك بناء المجتمع المدني نفسه.

والمشكلة التي يلح على تبيانها المؤلف أن الدعوة إلى بناء مجتمع المعرفة أو بالأحرى الدعوة إلى تحديث المجتمع تقتلض ضمناً مع أزمة القيم التي تعيشها بسبب الخلط الشديد في الكثير من المفاهيم، منها مثلاً أننا مجتمع متدين، وهي قيمة تحفظ للمجتمع الحديث ناسكه وتمنعه من الانهيار الأخلاقي أو الاجتماعي. ولكننا في الوقت نفسه نعانى من الزيادة المستمرة في انتشار الأصولية الدينية سواء الإسلامية أو المسيحية أو ما نسميه بصراحة التطرف والإرهاب. والمثل الثاني الدال على أزمة القيم بسبب الخلط في المفاهيم هو التناقض بين الدعوة إلى تحديث المجتمع وبين افتقاد الديمقراطية القائمة على تعدد الآراء وليس الرأي الواحد أو الفكرة المهيمنة، في حين أن الديمقراطية هي الأساس في قيام مجتمع حديث.

د. حسن فتح الباب

قصيرة أبدعها عن طالبان التي حملتها مثالي بوذا والحرب الأمريكية لاصطيد ابن لادن بعد أن يبيدوا شعباً لا حول له ولا قوة، وعن الأوضاع العربية. وهي مسرحية قططر مسخرية ومرارة ونقمة على الموساد الإسرائيلي، يصور بها الكاتب ما يجري حولنا من أحداث لا سابقة لها في التاريخ، وقد مهد للمسرحية بمقدمة عن نظرية المؤامرة معارضا من يرى تعميمها. أما هو فيرى مسحتها في بعض الأحوال مثلما يقع الآن. ويتجلى ذلك في مقاطع حوارية بين صقر حكرمي إسرائيلي ورجل من الموساد.

وفي هذه المسرحية يجمع المؤلف كل الخيوط المتشابهة دون أن يفلت منه خيط واحد منها وهي تشكل أكثر من ألبان الطيف ثم يفكها واحداً واحداً طارحاً أراءه حرياً في مهارة وهنكة لروعيه الممجد بالمقدمات والتداليج وبالظواهر وما خفي منها من خلال عقدة المسرحية وهي نظرية المؤامرة التي يرى بحق أنها تنطبق على المخطط الصهيوني والمخطط الأمريكي اللذين يفتكيان حول إعادة بناء خريطة الشرق الأوسط بحيث يكون لإسرائيل السيطرة الاقتصادية وبالتالي السيادة السياسية على كل الشعوب العربية. ويتناول الدكتور سمير سرحان من خلال وصف انطباعاته عن مدينة الضباب لندن في مقال (من الذي سيهدم المعبد) مصير الحضارة الغربية مستشهداً بأبيات من قصيدة إليوت الشهيرة (الرجال الجوف والأرض الخراب) ومشهد من فيلم سليمان لشارل شابان يبين كيف تحول الإنسان إلى تريس صغير في آلة ضخمة، وما نبع ذلك من الكتابات الفلسفية والفنية عن التدهور الذي خامر المثقفين منذ بداية الحرب العالمية الأولى بفقدان الروح والافتقار الواقع الإنساني إلى واقع أخلاقي يحكمه.

يرى كاتبنا على العرب أنهم كانوا يقاتلون بعضهم بعضاً في الوقت الذي كانت لندن تتقدم مثل سائر عواصم الغرب إلى عبور العصر الصناعي الأول وهو عصر الآلة إلى عصر المعلومات والتكنولوجيا العالية والتقدم الحديث المذهل. وبأسلوب التذاعي يختم المقال بالعودة إلى نظرية المؤامرة فيقول عوداً على بدء (إن العرب يجلسون على مقاهي لندن ينظفون دخان الشيشة ويحاولون أن يطمئنون أنفسهم أنه بالرغم من كل شيء فكل شيء تمام..). ولكن ما حدث في أمريكا يؤكد أنه تحت السطح أشياء كثيرة وأسرار لا حد لها قد تفصح عنها الأيام القادمة أو لا تفصح ولكن المؤكد أن هناك تخطيطاً جدياً من جهات لا نعلمها حتى الآن، وأن الذي يخطط هو من مدرسة شارون التي تتبع سياسة هدم المعبد على من فيه. وليس ببعيد أن عملية التدمير الشاملة التي يقوم بها شارون هي جزء من عملية تدمير أشمل تقوم بها قوى في العالم بأسره بتدبير منجزات الحضارة.

وفي مقال (وجع في قلب الجامعة الأمريكية) يشيد مؤلفنا وناقداً المسرحي بشباب من الجامعة الأمريكية يقدمون مسرحية ذات عنوان ساخر هو (الحياة حلوة) تدور حول الراجح المرير الذي يعيشه أبناء هذا الجيل في مصر المحروسة بالإحباط الهائل الذي يعانونه وأحلامهم التي حولها النظام العالمي الجديد بزعماء القطب الأوربد إلى أحلام مستحيلة. وتنبئض المسرحية بالحسرة على وطن أصبحت تسيطر عليه حمى الاستهلاك والإعلانات التلفزيونية المستفزة، وانهيار عصر كانت أمريكا تعدد بالفرء، وكيف أصبح المستغل غامضاً في عيون الشباب.

وفي مقال يمزج بين السيرة الذاتية والقصيدة القصيرة بعنوان (يا غريبة



د. سمير سرخان

الأسبوع والتحديات الديمقراطية والأخلاق

الكتاب: ميمود وانهمار
اميراطورية الأخلاق

المؤلف: د. سمير سرخان

الناشر: كتاب اليوم

إصدارات

أشرف عويس



المجموعة: أعناق الورد
القاص: د. عزة بدر
الناشر: أفلام مصرية

الكتاب: القصيدة الحديثة
وتجلياتها عبر الأجيال
المؤلف: عبد الوهاب المصري
يوسف

المجموعة: شروح الروح
القاص: السعدوي الكافوري
الناشر: كتابات جديدة

الكتاب: ذكوة الشعر
المؤلف: د. جابر عصفور
الناشر: مكتبة الأسرة

سوف تهزمك الصغراء... قالها
المكدم وهو يودعني، رفعت في
عينيه
لشروعني وقتلت: لا... أنا أهدم
الصغراء

كثيرا ما تضغط علينا الحياة
بحوافرها القاسية.. فنتهاوي سريعا
نحت وهم انتصارها القذري علينا..
دون أن ن فكر حتى في مجرد
المقاومة التي لو حاولناها لاكتشفنا
قدرة رائعة داخلنا.. تستطيع
بمسألة هزيمة قسوة الحياة
المزعومة.. هذا ما تفعله عزة بدر
بروعة شديدة.. لقدرة علي
الفتاؤل والرغبة في الانتصار.. هذا
هو جوهر الفعل الذي يجب أن نحيا
أجله.. وهذا هو جوهر المعنى
الحقيقي الذي تدور حوله مجموعة
أعناق الورد والذي يتجلي بوضوح
في قصتها الرائعة.. عنواتي البحر..

هذه الدراسة محاولة لرصد
عدد من الظواهر الفنية التي تجلت
في القصيدة الحديثة من خلال
أعمال عدد من الشعراء يملون
أجيالا مختلفة من مبدعي القصيدة
الجديدة بدءا بشعراء جيل الرواد..
وصولا إلى أجيال الوسط وانتهاء
بشعراء يملون جيل الثمانينيات
والتسعينيات.. وإن كانت قصيدة
التفعيلة تمثل الركيزة الأساسية
التي تقوم عليها الدراسة.. إلا أن
المؤلف تعرض أيضا لبعض
الأشكال الفنية الأخرى للكتابة
القصيدة مثل قصيدة النثر..
معتبرا ذلك مجرد رافد جانبي
يصب في المجري الرئيسي الذي
تمثله القصيدة التفعيلية.. تتناول
الدراسة أعمال صلاح عبد الصبور
وحسن فتح الباب ومحمد مهران
السيد وعبد الله السيد شرف
ومصطفى العاوي وأوفي عبد الله
الأدور وغيرهم.

مجموعة شروح الروح والتي
تضم (١٣) عملا منها «مراسم
خاصة للسقوط - الفريب - حني
إشعار آخر - أحزان خضراء -
طعم الصبار - تنويعات صماء
علي أوتار مقطوعة، تقدم كتابها
حقيقيا يمتلك القدرة علي رصد
أحوال المجتمع المصري من خلال
القرية المصرية الصغيرة
بشخصها المهمين - وأحلامهم
المرجعة.. هؤلاء البشر القابعين
في سكون دائم يعرجون ويحزنون
- يمرضون ويشغبون - دون أن
يحب أحد بافرأحهم أو بأحزانهم..
ومع ذلك فهم يملكون تلك القدرة
الرائعة علي مواصلة الحياة في
هدهد.. إنهم هؤلاء الذين
يصارعون الحياة في كل لحظة
دون أن يدعوا لأنفسهم أي قدر
من البطلولة.

تحدث القائد العرب القدماء
عن الشعر بوصفه ديوان العرب،
يقصدون بذلك إلي أن الشعر ذاكرة
الأمة الحافظة لتاريخها، الواعية
لأحداث حاضرها، اليقظة إلي
المتغيرات التي تصوغ أفقا وأعدا
لمستقبلها، ولم تكن هذه الدلالة
بعيدة عن أذهان أولئك القادة الذين
ردوا بعض قيمة الشعر إلي قدرته
علي تصوير الجوانب المادية
والمعنوية من حياة العرب، وفي
هذا الكتاب القيم يورث الناقد
لذاكرة الشعر من خلال أعمال
أحمد عبد المعطي حجازي وأمل
دنقل وصلاح عبد الصبور والبياتي
وأبو القاسم الشابي وغيرهم.



المجلة: تحديات ثقافية
الناشر: دار تحديات ثقافية

صدر العدد الجديد من مجلة «تحديات ثقافية» برئاسة تحرير الشاعر والناقد مهدي بندق ويضم محوراً خاصاً حول الثقافة العربية الإسلامية كتب فيه د. محمد حافظ دياب حول الخطاب الإسلامي والتحديث وكتب د. أحمد كمال أبو المجد حول الإسلام وأمريكا كما كتب فيه د. ولّال غالي ود. خالد حربي وغيرهم، أما دراسات العدد فكتب فيها د. السيد نقادي حول الإبداع الفلسفي في مصر وكتب أشرف منصور حول «فكره وتكنولوجيا تصنيع الفرد» كما ضم العدد الكثير من الموضوعات حول العنابر الأمريكية وعالم الفنون والأدب - فن النحت بين روسيا ومصر - متحف مكتبة الإسكندرية وتكذيب هنتجتون.



الكتاب: الحريقة (دراما شعرية)
المؤلف: فتحي البريشي
الناشر: ثقافة الثقيلة

الشاعر فتحي البريشي صدر له من قبل العديد من الأعمال الشعرية منها «الكلمة والكلاب» - غدا الشوارع - عزف ع السكك - وغيرها، كما كتب المسرحية الشعرية مثل «زمار الحي» - دهية - ديب الغرابي، كما فازت مسرحيته «المصدر» بمسابقة تيمور للإبداع المسرحي عام ١٩٩٣... وفي هذه الدراما الشعرية «الحريقة» يرصد المؤلف أحداثاً حقيقية وقعت في قرية «كفر الأعجر» القريبة من المنصورة وذلك في يوم ١٨ يونيو ١٩٧٥.



المجموعة: رسام الأصابع
المؤلف: أحمد الشيخ
الناشر: أصوات أدبية

أحمد الشيخ.. أحد الأصوات البارزة في جيل الستينيات.. قدم لنا قبل هذه المجموعة «النش في الدماغ» - مدينة الباب المفتوح - كشف المستور - الحمام الصيفي - البحر الرمادي - وغيرها، كما قدم لنا العديد من الأعمال الروائية الجميلة.. وفي هذه المجموعة التي تضم (١٠) أعمال منها «عن الأحلام المبعثرة» - الخروج من المدخل الأخضر - الخط الأخير في لوحة التذكيرات - الكلام الساكت، وواصل المؤلف رسده للحياة والمجتمع وفق فلسفته الخاصة التي خلص إليها من واقع توريته مع هذه الحياة.



الكتاب: شهاداتهم عن ثورة يوليو
إعداد: يسري السيد
الناشر: كتاب الجمهورية

نمر الآن خمسون عاماً على قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التي غيرت وجه الحياة في مصر والعالم العربي وأمدت آثارها إلى العالم الثالث كله... وهذا الكتاب يقدم مقتطفات من بعض أهم ما صدر عن الثورة ووصولها من كتابات ومذكرات بتصرف من خلالها الجيل الجديد على بعض ملامح الثورة ورجالها ويذكر معها الجيل القديم ما عاش من أحداثها... يتصدر الكتاب مقال لمحمد حسنين ميكل هو الأول في سلسلة مقالات كتبها عن هذه المناسبة ويختم الكتاب بمقتطفات من شهادة لعضوين من مجلس قيادة الثورة وهما حسين الشافعي وخالد محيي الدين.. ثم مجموعة من الوثائق التي تتضمن القرارات الولي للثورة.



د. مصطفى الضيع

eldab3@hotmail.com

من يخاف الكتاب الإلكتروني

هل للكتاب أن يعلنوا عن تخوفهم من الكتاب الإلكتروني، لقد بدا واضحاً أننا في حاجة لطرح الموضوع من زاوية حالة التناقض التي نعيشها، ففي الوقت الذي نشك في فيه من غياب القراء واقتفاء الأدب لذلك القارئ الجاد، نتوقف عن اكتساب أرض جديدة وصولاً لهذا القارئ الذي علينا - وقد قضت عليه ظروف التعليم وظروف أخرى - أن نسعى إليه، أن نقطع القفار التي تفصلنا عنه.

يصرح البعض بالخوف من غياب حقوق المؤلف وحضور الخوف - الذي لا مبرر له من السطو على الكتاب (كما لو كان كل رواد النت من الهاكرز، وأن الكتاب الورقي في حماية طبيعية من السطو عليه)، هل يمكننا بعد هذه الطريقة في التفكير أن تقترب من حافة العصر؟ إنه السؤال الذي يحتاج لجواب عميق، جواب لا يكتفى بالتلويح بالأشياء، من قبيل: دع الأمور تسير على وضعها المرسوم، أو ما لنا نحن بتعقيدات العصر، أو سنفل ذلك في وقت قريب، وإنما يكون الجواب بحجم المسؤولية العصرية التي تختصها طبيعة العصر، واللحظة التاريخية التي يجب أن نتطلع لأن نصنعها أو نسعى لذلك.

كتاب على النت

«قلما حظيت مسألة الأجناس الأدبية باهتمام الدارسين والنقاد العرب. وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الاهتمام منصبا على الشعر وحده. أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة - الرواية - والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها. لكن أي دراسة في هذا المجال ستعتمد على الدراسات الغربية، وذلك لندرة الدراسات في اللغة العربية. ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب للباحث جان ماري شيفير الذي يعمل في مركز البحوث العلمية في فرنسا، ويتنصب اهتمامه على مجال علم الجمال العام، والنظرية الأدبية».

بهذه السطور يقدم د. غسان السيد ترجمته لكتاب «ما الجنس الأدبي» الذي صدر عام ١٩٨٩، عن سلسلة الشعرية، تحت إشراف الناقد الفرنسي المعروف جيرار جينيت، والكتاب كاملاً، تجده على العنوان التالي بعد أن صدر في طبعته الورقية من اتحاد الكتاب العرب بسوريا، ويمكنك أن تحصل على نسخة كاملة منه من موقع الاتحاد على الشبكة.

<http://www.awu-dam.org/book/97/study/165-g-sa/ind-book-sd001.htm>

مجلة أمواج

إذا كنت من الباحثين عن موقع لمطبوعة مصرية تتمتع بحضور جميل ومادة ثرية فإنك هذا الموقع الجميل لمجلة أمواج الاسكندرية، حيث يمكنك أن تزور الاسكندرية وتتابع أمواجها عن قرب، كما يمكنك أن تتابع المنوعات الثقافية والتحقيقات، والحوارات والمقالات، إضافة للقصة القصيرة والشعر، وملف العدد، وشخصية العدد، كما يتضمن العدد الأخير ملفاً كاملاً بالصور.

<http://www.amwague.com/10/efataheya.asp>



غريب يدخل البيت فوضيه

Com . شاعر (قاسم حداد)

(أضع المرأة على الطاولة. أحملق، وأتساءل: من يكون هذا الشخص؟ أكاد لا أعرفه. استعجن بالمزيد من المرايا. وإذا بالشخص ذاته يتعدد أمامي ويتكاثر مثل الصدى كاتدرائية الجبال، فأتخيل أنني قادر على وصفه: إنه قاسم حداد).
ولأنه شاعر يعيش عصر الثورة التكنولوجية يجعل من اللت مرآة يرى الآخرون فيها شاعراً يقدم مشروعه الشعري والحياتي، ويمكن للقارئ أن يتعرف على سيرة حياة الشاعر، ومقالاته ومقالاته وعلاقاته بالآخرين، والصور التي تسجل مسيرة حياته، كل ذلك في واحد من المواقع المتميزة على الشبكة العنكبوتية.

<http://www.qhaddad.com>



(أنت تكره المقابلات الصحفية لأن وسائل الإعلام، كما تقول، تعرض للمشكلات التي تثير اهتمامك بتأخير يبلغ عشرين عاماً من الأحداث نفسها. فهل تشذ المنافسة بيمين المكتوب والصورة عن هذه القاعدة؟ هكذا بدأت المحاور: إليزابيث شميلا حوارها مع الناقد والروائي: أمبرتو إيكو الذي لم يكن سهلاً كما تظن، ولكنه كان ممتعاً كما تعودنا، وقريباً من متعتك وأنت ترحل مع روايته اسم الورد تتابع رحلة المحاور في عقل الرجل الذي ينفي العقولة التي تبدأ بها محاورته: أبدأ، الدليل هو أنكم تسألون عما إذا كان المكتوب قد خسر الحروب في مواجهة السمعي - البصري في اللحظة التي ينتصر فيها بشكل مطلق، لأول مرة في التاريخ بفضل الحاسوب الذي يقلب علاقاته بالصورة - بما أنه توجد كلمات على شاشة الكمبيوتر، وهو أمر لم يكن موجوداً بالطبع على شاشة التلفاز. إننا نعيش تحولاً في النوع، ويؤكد بقوله: إن الحاسوب يمثل حضارة الأبدية، مثلما كانت الحضارات، من الهرم إلى الكنيسة الباروكية. حضارات صورة إذن، وبناء عليه بعيد صياغة ما يتردد بقوة: «فالسئلة التي سوف تطرح من الآن فصاعداً هي أسئلة مختلفة. مثلاً: هل ينشط عبر الكمبيوتر نشر المعرفة من خلال الكتاب أم لا. ثم كيف تؤثر السرعة في كيفية امتصاصنا للمعلومة. وهل يولد الإفسراط في المكتوب (المطبوعات والمنشورات بجميع أنواعها، والإفراط الجنوني في النسخ الإلكتروني للوثائق والهجوم المقلق لهذه المنشورات الذاتية التي تخرج للهواء الطلق من الفاسكس، هل يولد ذلك أمراضاً جديدة مثلما قد يحدث عند الإفراط في الأكل بعد قرون عديدة من المجاعة؟

وموقع جهات لا تتوقف مادته على هذا الحوار فهناك تجد عشرات الحوارات مع أدباء، ونقاد عرب: أدونيس، ومحمود درويش، وفتي عبد الله، ومارسيل خليفة، وأحمد ناصر، وعبد المعطي حجازي، وغيرهم.

<http://jehat.com/arabic/amber.htm>

الأجندة الثقافية

إيمان إدريس

تعرض دار الأوبرا المصرية على مسرح الهناجر مسرحية «الليلة الثانية بعد الأول»، وهي من إخراج عصام السيد وبطولة الفنانة أمينة رزق - وخليل مرسى - وصفاء الطوخي.



يوصل المنتدى الدولى للكتاب بمحكى القلعة فاعليات دورته الأولى وتتضمن يوميا محاور ارسم، تكلم، ناقش وقراءات شعرية وحوارات فكرية وعروض سينما وفنون شعبية ومسرحية ومعرضاً للرف البيئية.

تنظم اللجنة الثقافية باتحاد الكتاب مجموعة من الليالي الشعرية خلال شهر أغسطس على النحو التالى:

الليلة الأولى السبت ٨/٣ لشعراء بورسعيد ودمياط والإسماعيلية

الليلة الثانية السبت ٨/١٠ لشعراء الصعيد

الليلة الثالثة السبت ٨/١٧ لشعراء القليوبية، والشرقية والمنوفية

الليلة الرابعة السبت ٨/٢٤ ليلة أخرى لشعراء الصعيد

وبشارك فيها عدد من شعراء القصصى والعامة

الليلة الخامسة السبت ٨/٣١ ليلة لشعراء وسط الدلتا، المنصورة، الغربية وكفر الشيخ إضافة إلى فقرات غنائية وموسيقية تصاحب هذه الأمسيات الشعرية وتعد الندوات فى تمام السابعة من مساء كل سبت تحت إشراف الروائى فؤاد قنديل.

فى إطار فعاليات مهرجان القراءة للجميع بدأت الدورة الثانية عشرة تحت شعار أقرأ لطفلك لتمتد لكافة ربوع مصر لتقيم



نشاطاً موازياً لمشروع مكتبة الأسرة لعقد سلسلة من الندوات الثقافية والفكرية والإبداعية فيقام بحديقة الفسقاط بعين الصيرة لقاءات مع د. زغلول الصيغى، ود. مثال

القاضى ود. ثريا إبراهيم

وحمدي عبد الرازق وحفلات لفرق كورال ١٥ مايو ومنتشأة ناصر وورشه فنية وللعرائس وحفلات لفرق القاهرة والسلام للموسيقى العربية تحت إشراف حسام فؤاد وذلك فى يومى الخميس والجمعة.

وعن نشاط حديقة روض الفرج فهناك لقاء مع فوزية مهران، ود. مصد أبو الخير، وحمدي عبد الرازق، ومحمود مسعود وورشه فنية وللعرائس وحفلات لفرق القاهرة والسلام للموسيقى العربية وكورال أطفال ١٥ مايو منتشأة ناصر.

وتعرض بحديقة نادى محافظة الفيوم مسرحية الوهم لنادى مسرح الفيوم وندوة عن المسرح وورشه للعرائس وعرض لفرقة الفيوم للفنون الشعبية وتحليل لديوان محمد عبد المعطى ودراسة للقصة القصيرة وأمسية شعرية لديوان شحاته إبراهيم وتقديم حديقة المرأة والطفل بدمياط مسابقات ثقافية ومعلومات عامة وتعد محاضرة عن النظام وأثره فى الحياة وأخرى عن الإنترنت وتنظم يوماً ثقافياً ومعرضاً لرسوم الأطفال وندوة ثقافية وورشه تشكيلية وعرضاً لفرقة دمياط للفنون الشعبية.

ويقام بحديقة مجلس مدينة القناطر أمسية شعرية وثقافية ومسابقات وورشه ومحاضرة فنية وعرض سينمائى وحفلات لفرق بنها والقناطر ويهتيم للموسيقى العربية.

اقرأ لطفلك .. وثقافتك

ينظم ملتقى الشباب باتحاد الكتاب ندوة أسبوعية لمناقشة إبداعات هواة الأدب وأصحاب الموهبة وذلك مساء كل أحد حيث يلتقون بكونية من كبار الأدباء للاستماع إلى إبداعاتهم وتبادل الرأي حولها تشجيعاً لهم على مواصلة الإبداع للتجديد والتجريب فيه ويشرف على هذه الندوات د. سيد البحراوى.

يفتتح مركز الأسكندرية للإبداع معرض مهرجان الجمعية الأهلية للفنون التشكيلية بالقاهرة.

يقام بالمركز الروسى للعلوم والثقافة لقاء حول التعليم العالى فى روسيا وذلك فى تمام الساعة السابعة مساءً.

رسائل المحيط الثقافي

طريق الازدهار

تدركون أن النوافذ المفتوحة على أفق الثقافة الجادة قليلة.. وقليلون هم من يساهمون في إثراء الثقافة والتجلى المعرفي بعيداً عن مناطلات الحقيقة والصراعات وعدم ديمقراطية الحوار والرأى الحر.. ولقد فتحت لنا «المحيط» سماوات متصلة نطل منها على إبداع طال النظارة له.. لفتح مكان المعرفة المجهولة وطرق أبواب المعرفة التي لن يتوصل إليها إلا من أخلصوا قلوبهم وأقلامهم لتلك الغاية النبيلة.

عبد الغفار محمود عبده العوضي
دكرنس - المنصورة

المحرر:

ونحن نشكرك على تلك الثقة.. ونعتمد بالحفاظ عليها بمواصلة السير في طريق التميز والإبداع الجاد ونشر كافة الآراء من كل المدارس الفكرية والأدبية ولدفع معا ألف زهرة حقيقية تتفتح كل يوم.

وفاء إدريس

الشاعر السكندري عبد الرحمن درويش.. كتب قصيدة مهداة إلى الشبيبة الفلسطينية وفاء إدريس.. ننشر منها هذا المقطع:

يا عود القل يا مزهرة
في صفة حلمنا القادم
يتوكل لا يبيض الزاهي
وكاب أبيض على رأسك
يتباهى
على كل البنات التي..
كلامهم عن غداوى القلب والجنة
وعن آخر كلام في غوة فيديو كليب
يتتقي

حبيبتي.. وآه من الأحباب وم القرية
باشوفاك ماشيه وسط الجرجي
والأطفال
يايدك تمشي دمعهم
وبين الدم والأطفال
تداوى جرح بيمنك
وفي الضلعة يايدك ولعت شمعهم

تساؤلات سابعة

سرني أخيراً نشر إبداعات لزملائنا الشباب.. وإن كنت لا أزال أحس الخجل في نشر إبداعات الصف الثاني الذي تأمل له قريباً احتلال مكان الصدارة على صفحات المجلة.. ولا زلت أسأل نفسي مجدداً.. لماذا هذا الورق الثمين الذي يكلف إدارة المجلة ويكلفنا.. أسئلة كثيرة تطرح نفسها وأنا أرى المجلة أول كل شهر تصدر بنفس السعر ونفس الحجم ونفس الورق.

سليم عبد الرحمن سيد
ساقية مكي - الجيزة

المحرر:

حينما أصدرنا المحيط.. أعلننا من البداية أننا نسعى لإغناء ثقافة العين والعقل معاً وإن نحاول الوصول إلى التوافقة الناجحة التي تجمع بين جمال الشكل والمضمون.. ولا نعتقد أن سعر المجلة مرتفع بل هو أقل من تكلفتها الفعلية.. أما الشباب وإبداعاتهم فنحن نقصصون عليها وليسنا بخلاء في نشرها مطلقاً.

من الدار البيضاء

أهنتكم على هذا الإصدار الجميل - الذي سيمتوه «المحيط الثقافي» والذي نتمنى له طول العمر والاستمرارية في رحاب الكلمة الأدبية الهادفة.. في زمن ندرة المقروية.. وفي الوقت ذاته أرسل لكم قصتي القصيرة «الكيش» متمنياً أن تحوّل إعجابكم.

محمد مفتوح
الدار البيضاء - المغرب

المحرر:

نحن حريصون منذ البداية على نشر الإبداعات العربية.. وننتوجه إلى القارئ والمثقف العربي في كل مكان حتى في أوروبا وأمريكا وأستراليا.. ونبتعت من خلاله بتحياتنا وتقديرنا إلى كل المثقفين والمبدعين في المغرب العربي عامة وفي الدار البيضاء خاصة.. وقصة «الكيش» في طريقها للنشر في الأعداد القادمة.

مسيرة عمى سام

يسعدني إرسال قصة قصيرة بعنوان «قصصات من سيرة عمى سام».. على أمل النشر حيث أثبتت التجارب رغبتكم في مساندة المبدعين الشبان.

عصام الدين محمد أحمد

المحرر:

وصلتنا كل رسالتك وقصصك.. ونحن نعتزف بأنك من القصصات الشبان الجيدين الذين يستحقون الوقوف إلى جانبهم وكنا نود أن نراك في ندوة القصصات الشبان.. وعلى كل الأحوال فقصتك في طريقها للنشر قريباً.



1745-1739

للمعان جومام الاول كوستو

فرس الملك

